



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO DE MÚSICA

**PROGRAMA DE DOCTORADO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS
Y DE LA CULTURA**

**EL FOLKLORE MUSICAL COMO
FUENTE DE INSPIRACIÓN:
LA FANTASÍA BÆTICA DE MANUEL DE FALLA Y
LA SONATA PARA PIANO (1926) DE BÉLA BARTÓK**

TESIS DOCTORAL

Autora: Carmen Hernández-Sonseca Álvarez-Palencia

Director: Dr. Alfredo Vicent López

Madrid, septiembre 2019

A mis padres

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	p. 9
------------------------------	-------------

ABREVIATURAS	p. 11
---------------------------	--------------

INTRODUCCIÓN	p. 13
1. Justificación	p. 15
2. Estado de la cuestión	p. 16
3. Hipótesis y objetivos	p. 19
4. Metodología	p. 20
5. Estructura	p. 21

PARTE I.

CONTEXTUALIZACIÓN Y APROXIMACIÓN ANALÍTICA DE LAS OBRAS

I.1. Contextualización	p. 25
I.1.1. Falla, Bartók y el folklore musical	p. 25
I.1.2. La <i>Fantasía</i> y la <i>Sonata</i>	p. 30
I.1.2.1. La <i>Fantasía</i>	p. 30
I.1.2.2. La <i>Sonata</i>	p. 33
I.2. Aproximación analítica de las obras	p. 37
I.2.1. La <i>Fantasía</i>	p. 37
I.2.1.1. Estructura general	p. 37
I.2.1.2. Material temático	p. 39
I.2.1.3. Superposiciones	p. 57

I.2.2. La <i>Sonata</i>	p. 64
I.2.2.1. Estructura general	p. 64
I.2.2.2. Material temático	p. 67
I.2.2.3. Pentatonía, heptatonía y octatonía	p. 84

PARTE II.

LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE MUSICAL EN LAS OBRAS

II.1. La influencia del folklore instrumental	p. 93
II.1.1. En la <i>Fantasía</i>	p. 93
II.1.1.1. El valor rítmico de la guitarra	p. 94
II.1.1.2. El valor tonal-armónico de la guitarra	p. 101
II.1.2. En la <i>Sonata</i>	p. 109
II.1.2.1. Los instrumentos populares húngaros	p. 109
II.1.2.2. Los instrumentos populares árabes	p. 116
II.2. La influencia del folklore vocal	p. 121
II.2.1 En la <i>Fantasía</i>	p. 121
II.2.2. En la <i>Sonata</i>	p. 127
II.2.2.1. La canción popular húngara	p. 127
II.2.2.2. Las pseudo-canciones populares	p. 132
II.3. El Zorongo y la <i>Fantasía</i>, <i>Tarde en Transilvania</i> y la <i>Sonata</i>: dos estudios de caso	p. 151
II.3.1. <i>El Zorongo</i> y la <i>Fantasía</i>	p. 151
II.3.2. <i>Tarde en Transilvania</i> y la <i>Sonata</i>	p. 156

CONCLUSIONES	p. 163
---------------------------	--------

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	p. 165
-------------------------------------	--------

1. Fuentes	p. 165
1.1. Partituras	p. 165

1.2. Escritos	p. 165
1.3. Ediciones facsímiles, manuscritos y documentación	p. 167
1.4. Correspondencia	p. 167
2. Bibliografía	p. 168
2.1. Artículos, conferencias, discursos y notas al programa	p. 168
2.2. Diccionarios y enciclopedias	p. 177
2.3. Cancioneros	p. 178
2.4. Libros y estudios analíticos	p. 179
2.5. Tesis	p. 191
2.6. Webgrafía	p. 192

ANEXOS

1. La sección áurea en la <i>Sonata</i>	p. 195
2. Relación de escritos de Falla	p. 199
3. Relación de escritos de Bartók	p. 203
4. Transcripción y traducción de la letra de las canciones populares húngaras seleccionadas	p. 219
5. Clasificación y estudio armónico y rítmico de las canciones mostradas por Bartók en su escrito "La canción popular húngara" (1924)	p. 231

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. <i>Fantasia Bætica</i>	p. 237
2. <i>Sonata para piano (1926)</i>	p. 265
3. <i>Superposiciones</i>	p. 293
4. Instrumentos populares húngaros	p. 303
5. <i>El Zorongo</i>	p. 309
6. <i>Tarde en Transilvania</i>	p. 315
Relación de cuadros explicativos	p. 319

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento al Dr. Alfredo Vicent López, no solo por aceptar la dirección de mi tesis, sino también por su continuo apoyo a lo largo de este proceso. Su dedicación, revisiones y consejos han resultado indispensables en la realización de este trabajo.

También quiero agradecer la ayuda prestada en la búsqueda y consulta de fondos, al personal del Archivo Manuel de Falla de Granada, del Bartók Archívum de Budapest, de la Biblioteca Nacional de España, de la Universidad Autónoma de Madrid, de la Universidad Complutense de Madrid, de la Casa Velázquez de Madrid, de la Fundación Juan March y de la Editorial Joyas Bibliográficas.

Por último, agradecer a Zsófia, a mi familia y en especial, a mis padres, por el apoyo que he recibido a lo largo de todo el proceso y que ha hecho posible llevar a cabo felizmente este trabajo.

ABREVIATURAS

AMF	Archivo Manuel de Falla
c./cc.	compás/compases
C-	célula
ed./eds.	editor/editores
fol.	folio
fol. r.	folio recto
fol. v.	folio vuelta
GT-	grupo temático
p./pp.	página/páginas
T-	tema
V-	variante
vol./vols.	volumen/volúmenes

Sistemas de catalogación de la obra de Béla Bartók:

BB	Sistema de catalogación de László Somfai
Sz.	Sistema de catalogación de András Szöllősy
DD	Sistema de catalogación de Denjs Dille
op.	Sistema de catalogación de Bartók

INTRODUCCIÓN

Determinar qué se entiende por folklore musical no es tarea fácil. El folklore musical se puede definir como: "[...] Música de autoría desconocida de una región o pueblo particular, transmitida mediante tradición oral"¹. Es decir, se trata de una fuente de la cual tanto el sujeto -anónimo- como el medio de transmisión -la tradición oral- difieren claramente de lo que consideramos normalmente como música "cult". Es por ello, que inspirarse desde el ejercicio de la creación musical en esta fuente, conlleva un conocimiento del folklore tal, que lejos de ofrecer un tratamiento superficial, logra convertir dicha inspiración en un elemento intrínseco de la composición.

Pasar del contexto folklórico a la realidad de la obra, de la transmisión eminentemente oral que caracteriza el folklore a la creación de la composición escrita, conlleva un trabajo de asimilación y síntesis de las características del folklore a la vez que un trabajo de adaptación a la nueva realidad que ofrece la obra. La influencia del folklore no es, por tanto, sinónimo de transcripción en la obra de unas características musicales determinadas, sino que requiere un proceso de creación propio, donde se aprecie la influencia del folklore. Lo que aquí nos interesa específicamente es el folklore musical desde la perspectiva de los compositores que estudiamos,

1 BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V.: *Historia de la música occidental*, Alianza Música, Madrid, 2015, p. 1155.

Sirva esta definición como primera aproximación al tema. Un estudio del concepto de folklore -no solo circunscrito al espacio musical sino a una dimensión más amplia- lo encontramos en:

KONGAS, Elli-Kaija.: "The Concept of Folklore" ["El Concepto de Folklore"], en *Midwest Foklore*, vol. 13, nº 2, 1963, pp. 69-88.

Consúltese también los siguientes artículos de Bruno Nettl, donde se analiza la problemática del origen del folklore musical y los factores que actúan en el cambio o desarrollo del mismo a lo largo del tiempo, así como el estudio de otros elementos que determinan el alcance de este tipo de música:

NETTL, Bruno.:

- "Historical Aspects of Ethnomusicology" ["Aspectos históricos de la Etnomusicología"], en *American Anthropologist*, vol. 60, nº 3, 1958, pp. 518-532.
- "Reference Tools for Ethnomusicology" ["Instrumentos de referencia para la Etnomusicología"], en *Ethnomusicology*, vol. 4, nº 3, 1960, pp. 133-136.

y a través de su obra. Como trataremos en la presente investigación, especialmente en el primer capítulo, Manuel de Falla y Béla Bartók tratan esta problemática en sus escritos. Ambos defienden una visión específica sobre lo que debe entenderse como folklore -música campesina, música popular o música folklórica, terminologías diversas que utilizan ambos con un significado similar- y la música que de forma concreta, en el marco de su contexto musical revela una preocupación que como veremos, queda reflejada en sus respectivas obras.

Nuestro trabajo se fundamenta en el estudio de esta influencia. Así, el folklore musical funciona como centro neurálgico de nuestra investigación, en torno al cual estudiamos la *Fantasía Bætica* (1919) de Manuel de Falla, en adelante, *Fantasía*, y la *Zongoraszónáta 1926* [*Sonata para piano (1926)*] (BB 88, Sz. 80, 1926) de Béla Bartók, en adelante, *Sonata*². Cada obra se concibe dentro de un entorno musical diferente -español y húngaro- pero ambas se inspiran en una misma realidad -el folklore- lo que hace presumir una posible comparativa en cuanto a la forma en la cual se materializa esa inspiración en la obra. Es la determinación del alcance de esta huella folklórica y el modo en el que se manifiesta en las obras propuestas lo que constituye el objetivo principal de nuestra investigación.

2 En cuanto al título de las obras, en la *Fantasía* -como refiere Falla al editor de esta obra, Harry Kling-, el diptongo "æ" es necesario en *Bætica*.

Cfr. HARPER, Nancy Lee.: "A Interpretação Pianística da *Fantasía Bætica* (1919) de Manuel de Falla" ["La interpretación Pianística de la *Fantasía Bætica* (1919) de Manuel de Falla"], en *Revista Música*, vol. 11, São Paulo, 2006, pp. 66-67.

Con respecto a la *Sonata*, se publicó por primera vez sin número de opus ni otra indicación serial, de ahí que Bartók aceptase la propuesta del editor de añadir al título el año de su composición.

Cfr. BARTÓK, Béla.: *Sonata (1926) Piano Solo*, edición facsímil, László Somfai (ed.), Editio Musica Budapest, Budapest, 1980.

Las abreviaturas que escribimos junto al título de la *Sonata* (BB 88, Sz. 80), se refieren a dos de los cuatro sistemas de catalogación de la obra del compositor: la catalogación que realiza Bartók de algunas de sus obras -entre las cuales no se encuentra la *Sonata*- y que indica con un número de opus, la catalogación de László Somfai, con la abreviatura BB, la de András Szöllősy, con Sz., y la de Denis Dille que cataloga las obras de juventud con la abreviatura DD.

Cfr. FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [*La música en la historia y en el presente*], *Personenteil* vol. 2 [La obra tiene más de una secuencia numérica: *Sachteil* [Términos] (9 vols.), *Personenteil* [Biografías] -el que referimos- (17 vols.), más un volumen sin numerar, *Register*], Bärenreiter: Kassel, Metzler: Stuttgart, 1994-2007, pp. 351-390.

DILLE, Denijs.: *Thematisches Verzeichnis der jugendwerke Béla Bartóks* [Catálogo temático de las obras de juventud de Béla Bartók], Bärenreiter, Kassel, 1974.

Por otro lado, cuando citemos por primera vez una obra musical, señalamos el título original y el título traducido -en su caso-, el número de catalogación -en su caso- y el año de composición. En cuanto a Falla, las obras no tienen número de catalogación, por tanto, la primera vez que se mencionen escribiremos el título y el año de composición. En el caso de Bartók, indicamos el título en húngaro y su traducción al español, junto con el número de catalogación o catalogaciones -si tuviera varias- y el año de composición. En las menciones posteriores de las obras utilizamos la traducción al español del título o una abreviatura del mismo, si así lo indicamos.

1. Justificación

El contexto en el que nace mi propuesta se produce durante la finalización de mis estudios musicales en Hungría, en el espacio de cinco años (2010-2015), donde tuve la oportunidad de conocer más a fondo la música popular húngara, especialmente debido a las prácticas del *Master en Pedagogía del Piano*³. A partir de estas prácticas fue cuando dirigí más mi atención hacia el folklore musical, puesto que esta realidad musical constituye un pilar básico de la enseñanza musical húngara formando parte del programa de estudios. Es así como empecé a interesarme por esta cuestión, al principio desde un punto de vista estrictamente académico y pedagógico, más tarde, interesándome extensamente sobre su influencia en las obras que yo misma interpretaba. A su vez, mi curiosidad por este aspecto dentro del contexto húngaro, hizo plantearme esta cuestión dentro del ámbito español, siendo en este punto donde surgió una primera idea del trabajo.

Con este propósito elegí dos compositores, Falla y Bartók, puesto que comparten un mismo contexto musical e histórico -finales del siglo XIX y principios del XX- dentro del cual se produce el resurgir de los nacionalismos musicales y los primeros pasos de la etnomusicología, y, además, en ambos compositores su producción musical se ve influenciada por el folklore⁴. Dentro de este marco, delimité la investigación a una obra de cada compositor para facilitar la realización de un trabajo más pormenorizado. Estas dos obras son las ya mencionadas, la *Fantasía* y la *Sonata*, concebidas ambas para un mismo instrumento, por lo tanto, los mecanismos para evocar el folklore son presumiblemente más fáciles de comparar, al tratarse del mismo medio, que en el caso de obras para instrumentos diferentes⁵. A su vez, estas

3 El *Master* lo realicé en el curso 2014-2015 en la *Universidad de Música Ferenc Liszt* de Budapest y las prácticas en dos instituciones de la misma ciudad (dentro del mismo periodo). En la *Escuela de Música Tóth Aladár* realicé las prácticas en lo que sería el equivalente a las enseñanzas elementales de música en la especialidad de piano en el régimen educativo español y, en el *Conservatorio Béla Bartók*, lo que sería el equivalente a las enseñanzas profesionales.

4 Nos referimos aquí a los primeros pasos de la Etnomusicología como ciencia, a lo cual contribuyó el uso del fonógrafo, inventado en 1877. Cfr. KENNELLY, Arthur Edwin.: *Biographical memoir of Thomas Alva Edison* [*Memoria biográfica de Thomas Alva Edison*], *Biographical Memoirs*, vol. XV, Memoria 10, National Academy of Sciences of the United States of America, Estados Unidos, p. 293.

BRAILOIU, Constantin.: "Outline of a Method of Musical Folklore" ["Esbozo de un Método de Folklore Musical"], en *Ethnomusicology*, vol. 14, n° 3, University of Illinois Press, Estados Unidos, 1970, p. 393.

5 Hemos elegido dos obras para piano porque, como mencionamos, son presumiblemente más aptas para realizar comparaciones desde el punto de vista del folklore, a lo que hay que sumar la ventaja que representa para mí el hecho de ser pianista, pudiendo interpretar estas obras, y por ende, comprender mejor las dificultades técnicas y los problemas de ejecución. El piano, al ser un instrumento temperado, restringe la

obras están compuestas alrededor de una misma época y ocupan un lugar de especial relevancia dentro de la producción musical de cada compositor donde, además, la fuente folklórica no es utilizada de forma directa⁶.

2. Estado de la cuestión

Si bien es cierto que existen diversas fuentes que tratan el folklore en cada compositor, los escritos que relacionan ambos compositores teniendo en cuenta la influencia del folklore son escasos, entre los que cabe destacar el artículo escrito por Yvan Nommick, "El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók: Elementos de análisis comparativo"⁷. Por ello, la mayor parte de las investigaciones que constituyen nuestro "estado de la cuestión" se forma de fuentes que tratan el folklore y/o el lenguaje musical en torno a uno de los dos compositores que tratamos, y su obra respectiva, más concretamente, la *Fantasía* y la *Sonata*, de forma interesada.

ejecución literal de ciertos elementos como los melismas y los cuartos de tonos, presentes -como veremos- en el folklore español y en el húngaro, por lo que es interesante estudiar si aparecen evocadas en las obras y, en su caso, cómo se realiza.

6 Ambas obras se componen en un espacio de siete años, por lo que podemos considerar que son compuestas dentro de una misma época (la *Fantasía* en 1919 y la *Sonata* en 1926).

Cuando nos referimos a que el folklore no es utilizado de forma directa hacemos mención a que el documento folklórico no es utilizado tal cual o de forma similar, diferenciando estas obras de otras donde los compositores citan expresamente un documento folklórico concreto. Este último caso lo vemos, por ejemplo, en las *Siete canciones populares españolas* (1914-1915) de Falla y en las *Három csikmegyei népdal* [*Tres canciones populares del condado de Csík*] (BB 45b, Sz. 35a, 1907) de Bartók.

Cfr. CISNEROS SOLA, María Dolores.: "El acompañamiento pianístico en las «Siete canciones populares españolas»", en *El piano en España entre 1830 y 1920*, José Antonio Gómez Rodríguez (ed.), Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2015, p. 67.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro.: "La Nana y las *Siete Canciones populares españolas* de Manuel de Falla: Un doble paradigma", en *Revista de Musicología*, vol. XXV, nº 2, Madrid, 2002, pp. 487-508.

LAMPERT, Vera.: *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke: Magyar, Szlovák, Román, Ruten, Szerb és Arab népdalok és táncok* [*Música popular en la obra de Bartók: El origen de las melodías utilizadas: Canciones y bailes populares húngaros, eslovacos, rumanos, rutenos, serbios y árabes*], Hagymánzok Háza, Helikon kiadó, Budapest, 2005, pp. 60-61.

7 NOMMICK, Yvan.: "El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók: Elementos de análisis comparativo", en *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore Ferrer, Víctor Sánchez (eds.), ediciones del ICCMU, Madrid, 2014, pp. 381-388.

En relación a la *Fantasía* se han publicado diversos estudios analíticos de la estructura de la obra⁸. También se ha tratado la problemática de la edición de la obra por Manuel Carra⁹, y, a su vez actualmente contamos con un número nada despreciable de tesis doctorales en torno a la obra de Manuel de Falla desde diversos puntos de vista, que supone para nuestros intereses, además de un tratamiento más extenso del lenguaje musical de Falla, un análisis más riguroso de la *Fantasía* con respecto a los estudios citados anteriormente¹⁰. En cuanto a las fuentes que abordan de forma más directa la relación entre el folklore y la obra de Falla, encontramos, aparte de los escritos del propio compositor, fuente primaria de esta tesis, algunos artículos y libros que tratan el tema, como el trabajo sobre Falla y el cante jondo de Michael Christoforidis¹¹, al que habría que sumar, en esta misma línea, la aportación que hace Manuel Molina Fajardo¹². Otros escritos focalizan el estudio del folklore musical en la obra de Falla, teniendo en cuenta

8 He aquí una relación de los mismos:

FONTENLA, Jorge.: "Falla y la música parapiano", en *ARS: dedicado a Manuel de Falla*, vol. XXV, nº 100, Buenos Aires, 1965, [páginas sin numerar, el artículo que mencionamos tiene en total siete páginas].

GARCÍA MORILLO, Roberto.: "Manuel de Falla y la *Fantasía Bética*", en *Boletín Latino-Americano de Música*, nº V/5, Montevideo, octubre 1941, pp. 585-599.

GARCÍA POLIZ, Susana.: "Cante Jondo y vanguardia europea en la *Fantasía Bética*", en *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, Louis Jambou (ed.), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1999, pp. 237-250.

HERRERO ALONSO, Luis Miguel.: "La *Fantasía Bética* de Manuel de Falla como culminación de su producción pianística", en *In_Des_Ar: Investigar desde el Arte*, Vicente Calvo Fernández y Felix Labrador Arroyo (eds.), Dykinson, Madrid, 2011, pp. 71-88.

IGLESIAS, Antonio.: "Fantasía Bética", en *Manuel de Falla: su obra para piano*, Alpuerto, Madrid, 1983, pp. 205-226.

HARPER, Nancy Lee.:

- "A Interpretação Pianística", *op. cit.*
- "The interpretation of Manuel de Falla's *Fantasía Bética*" ["La interpretación de la *Fantasía Bética* de Manuel de Falla"], en *World Piano Teachers Associates Conferences*, Carnegie Weill Hall, Nueva York, 2004, pp. 28-44.

9 CARRA, Manuel.: "Problemas de texto en la *Fantasía Bética* de M. de Falla", en *Quodlibet*, nº 36, España, 2006, pp. 153-172.

10 FOLTZ, Roger Ernest.: *Pitch organization in Spanish Music and selected late works of Manuel de Falla* [*Organización sonora en la música española y obras tardías seleccionadas de Manuel de Falla*], tesis doctoral, The University of Texas at Austin, Texas, 1977.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro.: *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*, tesis doctoral dirigida por José Peris Lacasa, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Departamento de Sociología y Antropología Social, UDI de Música, Madrid, 1999.

NAREJOS BERNABÉU, Antonio.: *La estética musical de Manuel de Falla*, tesis doctoral dirigida por Antonio Gallego y Francisco Jarauta Marión, Universidad de Murcia, 2004.

NOMMICK, Yvan.: *Manuel de Falla: Œuvre et évolution du langage musical* [*Manuel de Falla: Obra y evolución del lenguaje musical*], tesis doctoral dirigida por Louis Jambou, Université de Paris IV: Paris-Sorbonne, 1999.

11 CHRISTOFORIDIS, Michael.: *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el «cante jondo» (canto primitivo andaluz)*, AMF, Granada, 1997.

En el Anexo 2. incluimos una relación de escritos de Falla, pp. 199-202.

12 MOLINA FAJARDO, Manuel.: *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Universidad de Granada, Granada, 1990.

su relación con el documento popular escrito, como los de Manuel García Matos, Pedro González Casado y Miguel Manzano Alonso¹³.

En relación a la *Sonata*, encontramos, al igual que en la *Fantasía*, diversos estudios analíticos de la obra¹⁴. Asimismo, la obra ha sido estudiada ampliamente desde el punto de vista de la edición por László Somfai, quien publica a su vez una edición facsímil comentada del borrador de la obra¹⁵. En cuanto a la relación entre la obra de Bartók y la fuente folklórica, aparte de los escritos del propio compositor, encontramos los trabajos de Vera Lampert, Elliot Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff y Ernő Lendvai, así como tesis doctorales que abordan la inspiración en el folklore más concretamente -entre otras obras de Bartók- en la *Sonata*¹⁶.

13 GARCÍA MATOS, Manuel.: "Folklore en Falla I. «El Sombrero de tres picos»" y "Folklore en Falla II. «El Retablo de Maese Pedro»", en *Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos*, Pilar Barrios Manzano (ed.), Asociación Cultural Lux Bella 1492, Grupo de investigación Patrimonio Cultural y Educación, 2012, pp. 106-150.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro.: "La Nana", *op. cit.*

MANZANO ALONSO, Miguel.: "Fuentes populares de *El Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla", en *Nassarre*, vol. 9, nº 1, España, 1993, pp. 119-144.

14 WILSON, Paul.: "The Sonata for Piano" ["La Sonata para piano"], en *The Music of Béla Bartók*, Yale University Press, Michigan, 1992, pp. 55-84.

STRAUS, Joseph.: *Introduction to post-tonal theory* [Introducción a la teoría post-tonal], Prentice Hall, Nueva York, 2005, pp. 178-187.

SOMFAI, László.: "The «piano year» of 1926" ["El «año del piano» de 1926"], en *The Bartók Companion*, Malcom Gillies (ed.), Faber and Faber, Inglaterra, 1993, pp. 173-188.

También encontramos una tesis doctoral que realiza un estudio analítico de la obra:

KONOVAL, Michael Brandon.: *An analytical study of Béla Bartók's Sonata for piano (1926)* [Un estudio analítico de la Sonata para piano (1926) de Béla Bartók], tesis doctoral, The University of British Columbia, Canadá, 1996.

15 BARTÓK, Béla.: *Sonata (1926) Piano Solo*, edición facsímil, László Somfai (ed.), *op. cit.*

SOMFAI, László.:

- "Bartók vázlatok (I) témafeljegyzések a Zongoraszonáta I. tételéhez" ["Bocetos de Bartók (I) anotaciones del material temático en el movimiento I. de la Sonata para piano"], en *Zenetudományi dolgozatok 1984*, A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, Budapest, 1984, pp. 71-81.
- *Bartók Béla kompozíciós módszere* [Método compositivo de Béla Bartók], Akkord Zenei kiadó, Budapest, 2000.
- "A Zongoraszonáta finaljának metamorfózisa" ["La metamorfosis del final de la Sonata para piano"] y "Metrum-törő ritmizálási praktikák (Zongoraszonáta, 1. Zongoraverseny)" ["Técnicas rítmicas de ruptura métrica (Sonata para piano, 1. Concierto para piano)"], en *Tizennyolc Bartók tanulmány* [Dieciocho estudios sobre Bartók], Editio Musica Budapest, Budapest, 2001, pp. 88-103 y 171-185, respectivamente.

En esta línea, cabe mencionar el estudio que realiza István Szelényi sobre el último movimiento de la *Sonata*:

SZELÉNYI, István.: "Bartók Zongoraszonátájának kialakulása" ["La creación de la Sonata para piano de Bartók"], en *Új Zenei Szemle*, nº 10, Budapest, octubre 1954, pp. 20-24.

16 He aquí una relación de los trabajos y las tesis doctorales que mencionamos:

3. Hipótesis y objetivos

La hipótesis y objeto principal del trabajo se fundamentan en la relación existente entre el folklore musical y la composición creada en base a ella. Nuestra hipótesis es la siguiente: el folklore musical constituye una fuente de inspiración esencial y un elemento fundamental en la propia concepción de la *Fantasía* y la *Sonata*, que además es equiparable en ambos casos.

Los objetivos necesarios para afrontar nuestro trabajo son los siguientes:

1. Realizar un estudio del contexto musical e histórico en el que se conciben la *Fantasía* y la *Sonata*.
2. Realizar un análisis musical de las obras.
3. Comprender el concepto de folklore que era mantenido por cada compositor, especialmente, a través de sus escritos.
4. Comprender las características de la música folklórica que son evocadas en las obras, en concreto, la fuente a través de la cual cada compositor conoce el folklore.
5. Realizar un estudio de las obras desde el punto de vista de la influencia del folklore, determinando el origen de la inspiración.
6. Contrastar la hipótesis inicial y realizar las conclusiones finales.

ANTOKOLETZ, Elliot.:

- *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*, Idea Books, España, 2006.
- "Derivación de sets a partir de los modos folklóricos de Béla Bartók", en *Quodlibet*, n°3, España, octubre, 1995, pp. 113-123.
- FISCHER, Victoria; SUCHOFF, Benjamin (eds.): *Bartók perspectives: man, composer, and ethnomusicologist [Perspectivas de Bartók: hombre, compositor y etnomusicólogo]*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

LAMPERT, Vera.: *Népzene*, op. cit.

LENDVAI, Ernő.: *Béla Bartók: Un análisis de su música*, Idea Música, España, 2003.

SUCHOFF, Benjamin.: *Béla Bartók, a celebration [Béla Bartók, una celebración]*, Scarecrow Press, Lanham, Oxford, 2004.

PINTER, Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszérében [Notación estilística esencial en el sistema rítmico de Bartók]*, Tesis doctoral dirigida por László Somfai, Universidad Ferenc Liszt de Budapest, Hungría, 2010.

RITCHIE, Anthony Damian.: *The influence of Folk Music in Three Works by Béla Bartók: Sonata no. 1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for Piano and Contrasts for Violin, Clarinet and Piano [La influencia de la música popular en tres obras de Béla Bartók: Sonata n° 1 para Violín y Piano, Sonata (1926) para Piano y Contrastes para Violín, Clarinete y Piano]*, Tesis doctoral, Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda, 1986.

En el Anexo 3. incluimos una relación de escritos de Bartók, pp. 203-218.

4. Metodología

Realizamos el estudio del folklore musical como fuente de inspiración en la *Fantasía* y la *Sonata* a partir de un sistema de investigación heterogéneo. Hemos llevado a cabo una investigación del concepto y conocimiento del folklore desde el punto de vista de cada compositor y, de forma paralela, un estudio analítico de las dos obras propuestas.

En el estudio del folklore desde el punto de vista del compositor, analizamos y confrontamos el pensamiento de ambos compositores derivado principalmente de sus escritos, consultando también otras fuentes que aparecen especificadas en la bibliografía¹⁷. En el estudio analítico de las obras, hemos realizado un análisis en dos fases, que ocupan respectivamente la *parte I.* (más específicamente el *Capítulo I.2.*) y la *parte II.* de la tesis. En la primera fase, examinamos la estructura de la obra, determinada en función del material temático que utiliza y la forma en la que es transformado a lo largo de la obra. Para ello, definimos el tema o los grupos temáticos de cada obra¹⁸, y determinamos una estructura general, dividida en -según un orden decreciente- partes, secciones y subsecciones. La segunda fase del análisis enfoca el análisis desde la perspectiva de la influencia del folklore.

En cuanto a la terminología que aparece en la tesis, empleamos los términos derecha e izquierda para referirnos a la parte escrita para la mano derecha y la mano izquierda del pianista. Asimismo, utilizamos los números romanos para indicar los grados armónicos y, los números arábigos, para los intervalos¹⁹. En el análisis de las canciones populares húngaras usamos el

17 En cuanto a la bibliografía, hemos consultado textos en diferentes idiomas, sobre todo en el caso de Bartók. En estos casos, salvo que indiquemos otra cosa, cuando citemos un texto, introducimos, junto al texto original, nuestra traducción -del húngaro, inglés, francés o alemán- al español.

18 Definimos grupo temático o tema en función de cómo se comporta el material temático que lo conforma. El grupo temático implica una asociación de diferentes materiales temáticos unidos debido a que comparten diferentes elementos. Dentro del grupo temático podemos encontrar a su vez variantes en las cuales reconocemos dichos elementos que aparecen de formas distintas. En cuanto al tema, aunque pueda compartir ciertos elementos temáticos con otros materiales, se diferencia claramente del resto del material.

19 Indicamos los intervalos de la siguiente forma: el 1 indica el semitono o segunda menor, el 2, el tono o segunda mayor (o tercera disminuida), el 3, el tono y medio o tercera menor (o segunda aumentada) y así sucesivamente. Esta nomenclatura nos será muy útil para identificar gráficamente la estructura de una escala. Por ejemplo, la sucesión 222222 representa una escala formada por tonos enteros.

sistema de catalogación que utiliza Bartók²⁰. Por último, para apoyar las explicaciones o esquematizar un conocimiento, hemos utilizado cuadros explicativos y ejemplos musicales²¹.

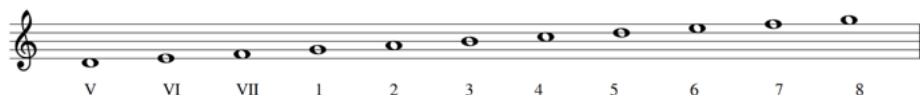
5. Estructura de la tesis

Estructuramos la tesis en dos partes, a lo que sumamos la presente introducción, las conclusiones, las fuentes y la bibliografía, una serie de anexos y un apéndice documental.

En la *Parte I*, estructurada a su vez en dos capítulos, realizamos una primera aproximación de la *Fantasia* y la *Sonata*. En el *Capítulo I.1*. nos adentramos principalmente en

20 Este sistema también lo usaremos para analizar parte del material temático de la *Sonata*.

El sistema de catalogación que utiliza Bartók es el siguiente: para indicar la estructura de la canción popular, utiliza letras mayúsculas (siguiendo el orden alfabético), de modo que cada letra diferente determina una estrofa con contenido musical distinto. Con un número en la esquina superior derecha de la letra indica el transporte de la estrofa, y, con una "v" a la derecha de la letra, la variación de dicha estrofa. En cuanto a la métrica, Bartók distingue entre canciones con estrofas isométricas -mismo número de sílabas por estrofa- o heterométricas -distinto número de sílabas- y en cuanto al ritmo, entre isorrítmicas -mismas figuraciones rítmicas por estrofa- o heterorrítmicas -distintas figuraciones rítmicas-. Para indicar el número de sílabas - suele coincidir con el número de notas- por estrofa, utiliza números arábigos. En cuanto a las notas de reposo y el ámbito melódico, usa números romanos y arábigos, según la altura del sonido. Si la nota es superior al Sol de la segunda línea en la clave de Sol, se indica con números arábigos, si es inferior, romanos:



Numeración de las notas Re-Sol según el sistema de catalogación que utiliza Bartók

Puesto que todas las canciones acaban en la nota de reposo Sol o 1, Bartók indica las notas de reposo de todas las estrofas (generalmente cuatro), menos la última, puesto que se sobreentiende que acaba en el 1.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- *Bartók Béla írásai 5: A magyar népdal* [*Escritos sobre Béla Bartók 5: La canción popular húngara*], Dorrit Révész (ed.), Editio Musica Budapest, Budapest, 1990, pp. 13-18.
- *Serbo-Croatian Folk-Songs* [*Canciones populares serbo-croatas*], Columbia University Press, Nueva York, 1951, pp. 27-31.

Cuando estudiamos la estructura de las canciones señalamos las estrofas con corchetes, debajo del pentagrama.

Asimismo, transcribimos y traducimos la letra de las canciones en el *Anexo 4*., pp. 219-230.

21 En los ejemplos hemos utilizado el programa informático *MuseScore* cuando era necesario transcribir el fragmento musical para poder facilitar la lectura o la visualización del mismo.

Por otro lado, en los ejemplos musicales que utilizamos de la *Sonata* y la *Fantasia*, hacemos referencia a las siguientes ediciones:

FALLA, Manuel de.: *Fantasia Bética*, Chester, Londres, 1996.

Ver el *Apéndice 1*., pp. 237-264.

BARTÓK, Béla: *Sonata für Klavier (1926)* [*Sonata para piano (1926)*], BB 88, Sz. 80, Universal Edition, Budapest, 2014.

Ver el *Apéndice 2*., pp. 265-292.

el contexto folklórico-musical y etnomusicológico en el que surgen las obras, mientras que, en el *Capítulo I.2.*, realizamos una aproximación analítica de las obras²².

En la *Parte II.*, estructurada en tres capítulos, nos adentramos en el análisis de la influencia del folklore en las obras. Así en el *Capítulo II.1.* analizamos dicha influencia desde su vertiente instrumental, determinando cómo se manifiesta en la obra y cuál es su alcance, mientras que, en el *Capítulo II.2.*, lo hacemos desde su perspectiva vocal. Por último, en el *Capítulo II.3.* analizamos la influencia del folklore de forma individualizada, es decir, estudiamos la relación existente entre dos documentos populares concretos y las obras.

Tras las fuentes y la bibliografía consultadas, incluimos unos anexos que sustentan o amplían ciertos aspectos que tratamos en la *parte I.* y *parte II.*, así como un apéndice donde incorporamos, entre otros documentos, las partituras de la *Fantasía* y la *Sonata*²³.

22 Aproximación en definitiva, que conduce a una comprensión de las obras y facilita el conocimiento de la influencia del folklore en las mismas.

23 Hemos dividido las fuentes en: partituras, escritos, ediciones facsímiles, manuscritos y documentación, y correspondencia. La bibliografía la estructuramos en artículos, conferencias, discursos y notas al programa, diccionarios y enciclopedias, cancioneros, libros y estudios analíticos, tesis, y webgrafía.

En cuanto a los anexos, incluimos cinco, que son: la sección áurea en la *Sonata* (*Anexo 1.*), una relación de escritos de Falla (*Anexo 2.*) una relación de escritos de Bartók (*Anexo 3.*), la transcripción y traducción de la letra de las canciones populares húngaras seleccionadas (*Anexo 4.*), y una clasificación y estudio armónico y rítmico de las canciones mostradas por Bartók en su escrito "La canción popular húngara" (1924) (*Anexo 5.*).

Por último, en el apéndice documental incluimos las partituras de la *Fantasía* (*Apéndice 1.*) y la *Sonata* (*Apéndice 2.*), el documento *Superposiciones* con una descripción de su contenido (*Apéndice 3.*), algunas imágenes sobre instrumentos populares húngaros (*Apéndice 4.*), y, por último, las partituras de *El Zorongo* (*Apéndice 5.*) y de *Tarde en Transilvania* (*Apéndice 6.*).

Asimismo, hemos incluido una relación de cuadros explicativos al final.

PARTE I.

**CONTEXTUALIZACIÓN Y
APROXIMACIÓN ANALÍTICA
DE LAS OBRAS**

I.1 CONTEXTUALIZACIÓN

I.1.1. Falla, Bartók y el folklore musical

Hablar de Manuel de Falla y Béla Bartók sin mencionar el folklore musical resulta una tarea casi imposible²⁴. La vida de ambos compositores ha estado ligada al folklore desde su niñez, momento en el cual se crea un enlace que perdurará durante toda su vida. Así, de Manuel

24 Si bien es cierto que nuestro trabajo se basa en el estudio de la relación entre el folklore y dos obras musicales de Manuel de Falla y Béla Bartók respectivamente, quede aquí constancia de una breve semblanza biográfica de ambos compositores, junto a una selección de obras referenciales sobre los mismos:

Manuel de Falla (Cádiz, 23-09-1876; Altagracia, Córdoba (Argentina), 14-11-1946) comienza sus estudios musicales bajo la tutela de su madre, músico amateur, continuándolos con Eloísa Galluzzo, Alejandro Otero y Enrique Broca. Posteriormente se traslada a Madrid para estudiar con José Tragó, terminando la carrera en el Conservatorio en 1899. Por estas fechas tiene lugar su primer encuentro con Felipe Pedrell, quien ejercerá una gran influencia en su forma de componer y en la presencia del folklore en su obra (así, animado por Pedrell colecciona unos villancicos, los *Cantares de Nochebuena*). En 1905 gana el concurso de piano Ortiz y Cussó y el concurso de composición organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con *La vida breve*. De 1907 a 1914 vivirá en París, sin embargo el inicio de la Primera Guerra Mundial le obliga a volver a Madrid, donde residirá de 1914 a 1920. En 1920 se traslada a Granada, donde permanece hasta el fin de la Guerra Civil, suceso que hizo que tomase la decisión de mudarse a Argentina, donde pasará sus últimos años.

He aquí una relación de algunas biografías del compositor y de diversos estudios de su obra en general:

GALLEGO, Antonio.: *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987.

PAHISSA, Jaume.: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.

TORRES CLEMENTE, Elena.: *Manuel de Falla*, Arguval, Málaga, 2009.

Béla Bartók (Nagyszentmiklós, Hungría [ahora Sânnicolau Mare, Rumanía], 23-03-1881; Nueva York, 26-09-1945) comienza sus estudios musicales de la mano de sus padres, músicos amateur. En 1903 se gradúa en piano y composición en la Universidad Ferenc Liszt de Budapest, donde estudia con István Thomán (piano) y János Koessler (composición). En esta Universidad conocerá a Zoltán Kodály, con quien publicará diversos estudios y colecciones sobre música popular de Hungría, como por ejemplo las *Magyar Népdalok* [*Canciones Húngaras*] (1906). Bartók será profesor de piano desde 1907 hasta 1934 en la Universidad, año en el cual comenzará a trabajar como etnomusicólogo en la Academia de Ciencias de Hungría. Los últimos seis años los vivirá en América, decisión que toma debido a la situación política de su país.

Estas son algunas de las biografías y estudios generales sobre el compositor:

BARTÓK, Béla.: "Önéletrajz" ["Autobiografía"], en *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* [Colección de escritos de Béla Bartók I], Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1966, pp. 8-11.

BARTÓK, Béla (hijo).: *Bartók Béla műhelyében* [En el estudio de Béla Bartók], Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1982.

GILLIES, Malcom.: *El mundo de Bartók*, Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires, 2004.

26

húngara impactó tanto a Bartók que decidió que afectaría a toda su carrera musical, como efectivamente sabemos que ocurriría: "[...] Most új tervem van: a magyar népdalok legszebbjeit összegyűjtöm és a lehető legjobb zongorakisérettel mintegy a műdal nivójára emelem. Ez arra volna jó, hogy a külföld ilyen gyűjteményből megismerhesse a magyar népzeneét. Jó magyarjainknak persze ilyesmi nem való. Ezek irtóznak minden komoly dologtól. Sokkal jobban izlik nekik a megszokott cigányos slendrián, a melytől minden zenész és minden művelt külföldi világgá fut."²⁸.

Hasta principios del siglo XX, los compositores húngaros usaban como modelo canciones que se alejaban de la verdadera realidad folklórica. Bartók reconoció pronto que no se trataban de canciones autóctonas, sino de canciones estilizadas²⁹. En general, hasta la fecha existía un gran desinterés por la música popular que se ejecutaba en los pueblos, lo cual se observaba incluso en compositores tan relevantes como Liszt³⁰. Bartók, que por otro lado era

por ejemplo la *Sonata*, las *14 zongoradarab (14 Bagatellen)* [*14 piezas para piano (14 Bagatelas)*] (op. 6, BB 50, Sz. 38, 1908) o la *Szvit* [*Suite*] (op. 14, BB 70, Sz. 62, 1916), en colaboración con la editorial Editio Musica Budapest.

28 ["...] Tengo ahora un nuevo plan: coleccionar los mejores ejemplos de las canciones populares húngaras y elevarlas al nivel de obra de arte con el mejor acompañamiento de piano. Esta colección serviría el propósito de hacer conocer la música popular húngara al mundo. Por supuesto a los buenos húngaros esto no les vale. Ellos aborrecen cualquier cosa seria. Están más satisfechos con la usual música gitana de poca calidad."]

BARTÓK, Béla (hijo): *op. cit.*, pp. 270-271.

El texto anterior se trata de un fragmento de la carta que escribe Bartók a su hermana Elza el 16 de diciembre de 1904.

Bartók llamará también a su hermana Elza por el nombre húngaro, Böske, sobre todo cuando su interés por lo húngaro se hizo más evidente.

Cfr. KODÁLY, Zoltán: *The selected writings of Zoltán Kodály* [*Escritos seleccionados de Zoltán Kodály*], Corvina Press, Budapest, 1974, p. 103.

29 Cfr. BARTÓK, Béla: "Önéletrajz" ["Autobiografía"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 8-11.

Según Bartók la música gitana se denominaba, de forma errónea, música popular.

Cfr. BARTÓK, Béla: "Magyar népzene" ["Música popular húngara"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, p. 371.

Para Bartók la música popular es un concepto concreto, donde queda fuera la estilización que se realizaba en las ciudades: "[...] Debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos."

BARTÓK, Béla: "¿Qué es la música popular?", en *Escritos sobre música popular*, Siglo XXI editores, México, 1979, p. 67.

Por otro lado, *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* [*Colección de escritos de Béla Bartók I*] y *Escritos sobre música popular*, constituyen dos colecciones importantes de los escritos de Bartók. Estas colecciones no recogen los mismos escritos, mientras que la primera -la húngara- es una colección mucho más completa que la segunda, la segunda -la española- es la única colección que hemos encontrado en español.

Comparamos el contenido de estas y de otras colecciones de los escritos de Bartók en el *Anexo 3*, pp. 203-218.

30 Ferenc Liszt escribe *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* [*Los Bohemios y su música en Hungría*], donde expone las costumbres y características musicales de los gitanos en Hungría. Liszt muestra desinterés desde un punto de vista etnomusicológico por la música popular húngara, lo que hace presumible la asunción de que este desinterés descrito por uno de los músicos más importantes y polifacéticos del siglo XIX era generalizado dentro del panorama musical húngaro.

gran defensor de la música de Liszt, le atribuye solamente de forma parcial la culpa, debido a que esta consideración de la música popular como música de escaso valor era generalizada: "[...] De az igazság kedvéért hangsúlyoznom kell, hogy ezek a rapszodiák -elsősorban a magyar rapszodiákról beszélek- a maguk nemében tökéletes alkotások. Azt az anyagot, amit Liszt bennök felhasznál, nem lehetne szebben, jobban, nagyobb művészettel feldolgozni. Hogy ez a zenei anyag nem mindig értékes, az megint más lapra tartozik. Nyilvánvalóan ez is egyik oka annak, hogy ezeknek a műveknek általános jelentősége kisebb, viszont közkedveltsége annál nagyobb."³¹.

En el contexto español encontramos un escenario similar al húngaro. Así, hasta la fecha, la confusión o desvirtuación del folklore genera obras que, aún siendo de gran calidad, el material sobre el cual se toma inspiración carece en muchas ocasiones de gran valor o es estilizado a través de otras influencias musicales. En España ya en el siglo XVIII encontramos autores que defendían esta visión más científica del canto popular, en base a una estética nacional, como el jesuita valenciano Eximeno, línea que será defendida y desarrollada en el siglo XIX por Felipe Pedrell, maestro de Falla, quien publicará el *Cancionero popular musical español*³². Este uso estilizado y modificado de la canción popular se refleja principalmente en el género de la zarzuela, del cual Falla escribe: "[...] Me refiero, o mejor dicho, se refieren a nuestra llamada zarzuela *grande*, la que, como cualquiera puede comprobar con poquísimo trabajo, no es más que un calco de la ópera italiana en boga durante la época en la que esas

Cfr. LISZT, Ferenc.: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* [*Los Bohemios y su música en Hungría*], Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1881.

Liszt no hacía diferenciación entre los intérpretes de música popular en Hungría, creándose así una confusión entre músicos gitanos y húngaros sobre la que Bartók tratará de forma particular en su escrito "Cigányzene? Magyar zene?" ["¿Música gitana? ¿Música húngara?"].

BARTÓK, Béla.: "Cigányzene? Magyar zene?" ["¿Música gitana? ¿Música húngara?"], en *Bartók Béla írásai 3, op. cit.*, pp. 345-364.

Por otro lado, aunque Liszt era húngaro, no hablaba húngaro, por lo que conocer la música popular húngara se vuelve menos accesible. Al contrario de lo que pudiera parecer, no hablar húngaro en Hungría no era una situación tan extraña en el siglo XIX. Como apunta Bartók, importantes figuras políticas de esta época, tales como István Széchenyi o József Eötvös, tampoco hablaban húngaro.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "Liszt-Problémák" ["Problemas Liszt"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 705-706.

31 ["...] Debo resaltar que las rapsodias -en particular hablo de las rapsodias húngaras- son creaciones perfectas dentro de su estilo. El material que Liszt usa en ellas no pudo haber sido tratado con mejor maestría y belleza. El hecho de que el material por sí solo no sea siempre de valor es otra cuestión, y eso es obviamente una razón de por qué la importancia general de las obras es pequeña y su popularidad grande."]

BARTÓK, Béla.: "Liszt-Problémák" ["Problemas Liszt"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, p. 700.

32 PEDRELL, Felipe.: *Cancionero musical popular español*, vols. I-IV, Boileau, Barcelona, 2003.

Cfr. NAREJOS, Antonio.: "Las ciudades de Falla", en *Nassarre*, vol. 19, nº 1, España, 2003, pp. 405-408.

PERSIA, Jorge de.: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2003, pp. 23-27.

obras se produjeron [...]. Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir. Pero de esto a declarar que el condimento -llamémosle así- con que se aderezaron esas obras es puramente nacional..., hay un abismo, como dijo el otro."³³. En línea con este pensamiento se celebra el Concurso de Cante Jondo de Granada (1922), para promocionar y "ennoblecere" el cante jondo o cante grande y para diferenciarlo de los cantos a flamencados³⁴. Aunque la celebración del Concurso es posterior a la *Fantasia* y a otras obras de inspiración andalucista del compositor, en él vemos reflejado el interés de Falla por el cante auténtico, el cual se creía que estaba menos contaminado en el músico no profesional, de ahí que uno de los requisitos de participación en el Concurso era la no profesionalidad del intérprete³⁵.

Falla y Bartók comparten, por tanto, un concepto similar de la fuente popular, entendiéndola como una música de calidad. Para ambos esta fuente debía ser revalorizada, a través de un verdadero conocimiento de la misma. Sólo así la inspiración en el folklore se

33 FALLA, Manuel de.: "Nuestra música", en *Escritos sobre música y músicos*, Federico Sopeña (ed.), Espasa Calpe-Colección Austral, Madrid, 2003, pp. 55-56.

El pensamiento de Falla sobre la zarzuela está en consonancia con el de su maestro Felipe Pedrell. Pedrell defiende el carácter nacional y utiliza términos como "flamenquismo" y "farsa flamenca moderna" para denunciar la degeneración del folklore en la zarzuela.

Cfr. PEDRELL, Felipe.: *Por nuestra música: Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírica nacional, motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*, Imprenta de Heinrich y Compañía, en comandita, Sucesores de N. Ramírez y Compañía, Barcelona, 1891.

34 En esta línea, Falla realiza las siguientes declaraciones: "[...] Hay que eliminar el *flamenquismo* y dejar que resplandezca el arte popular llano, sencillo, sin los requilorios de la suficiencia y sin las mixtificaciones de la pretendida maestría. Queremos ennoblecer los cantos populares andaluces -cuyos motivos enriquecen hoy las escuelas musicales francesas y rusas- y restablecer este valor en la raza."

VÁZQUEZ Y PEREZ, Andrés.: "El maestro Falla nos dice...", en *El imparcial*, Madrid, 28 de abril de 1922, p. 3.

Federico García Lorca, también precursor del Concurso, comparte esta misma opinión.

Cfr. GARCÍA LORCA, Federico.: *Poema del cante jondo (1921): seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, Alianza Editorial, Madrid, 2013, p. 187.

35 El Concurso también permitía la participación de profesionales menores de veintinueve años.

En cuanto al desarrollo del Concurso, se dividía en tres temas o categorías, a la primera pertenecían las seguidillas gitanas, a la segunda, serranas, polos, cañas y soleares, y, a la tercera, martinets, carceleras, tonás, livianas y saetas viejas.

Cfr. FALLA, Manuel de.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos, op. cit.*, pp. 181-186.

Sobre el desarrollo del Concurso, consúltase también:

NEVILLE, Edgar.: "Granada, 1922", en *Flamenco y cante jondo*, Rey Lear, Unión Europea, 2006, pp. 39-44.

SÁNCHEZ ROJAS, José.: "Divagaciones sobre el cante jondo", en *España*, Madrid, n° 326, junio 1922, pp. 8-9.

construirá sobre una base legítima, capaz de reflejar las verdaderas características de esta fuente³⁶.

I.1.2. Contextualización de las obras

I.1.2.1 La *Fantasía*

La *Fantasía* se estrena en Nueva York el 20 de febrero de 1920 por Arthur Rubinstein, a quien el compositor dedica la obra³⁷. Esta obra surge en uno de los peores momentos personales de Falla, sus padres mueren en ese mismo año, con una separación de cinco meses, y nace de un encargo de Rubinstein, quien, debido a la mala situación económica por la que

36 Es decir, Falla y Bartók comparten unas ideas parecidas y adoptan una "actitud" similar frente al folklore.

Cfr. NOMMICK, Yvan.: "El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók", *op. cit.*, pp. 382-383.

PABLO, Luis de.: *Una historia de la música contemporánea*, Fundación BBVA, Madrid, 2009, p. 21.

Podemos considerar que Falla y Bartók son los músicos de su época más profundamente comprometidos con la tradición.

Cfr. GARCÍA, Juan Alfonso.: *Falla y Granada y otros escritos musicales*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1991, p. 75.

Por otro lado, aunque Falla y Bartók nunca llegaron a reunirse, sí llegaron a concertar una reunión, lo que demuestra el afecto que se tenían. Esta cita iba a producirse durante la gira de conciertos de Bartók en España pero no llegó a materializarse debido al estado de salud de Falla: "[...] Je regrette infiniment que vous soyez mal, [d'] autent plus que votre engagement pour Granada était une des principales causes, par [sic] lesquelles j'ai pris la décision (au dernier moment) d'accepter cette journée, si mal organisée par M. Figuerido: ça m'aurait fait tout de plaisir de vous voir."

["[...] Lamento infinitamente que se encuentre tan mal, tanto más cuanto que su invitación a Granada fue una de las razones principales por las que tomé la decisión (en el último momento) de aceptar esta gira tan mal organizada por el Sr. Figuerido. Me hubiese agradado tanto verle."]

Carta enviada por Bartók a Falla fechada el 8 de febrero de 1931, cuyo original se encuentra en el AMF (carpeta de correspondencia 6752-001).

Reproducimos aquí la traducción que hace Nommick de este fragmento.

Cfr. NOMMICK, Yvan.:

- "Dos espíritus puros: Falla y Bartók: un singular paralelismo", en *La opinión de Granada*, 2004, p.30.
- "El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók", *op. cit.*, p. 381.

37 Aunque esta fecha que indicamos es la que con mayor frecuencia aparece como fecha de estreno, la *première* se realiza en realidad el 8 de febrero, en el Hotel Ritz-Carlton para la Sociedad de los Amigos de la Música.

Cfr. HESS, Carol.: *Sacred passions: The life and music of Manuel de Falla* [*Pasiones sagradas: Vida y música de Manuel de Falla*], Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2005, p. 122.

Dos años más tarde, en 1922, la editorial Chester Music Ltd publica por primera vez la *Fantasía*.

pasaba Stravinsky, encarga una obra para piano a este compositor, obra que será *Piano Ragtime*, y, a su vez, encarga una obra para piano a Falla, que terminará siendo la *Fantasia*³⁸.

Si observamos las primeras composiciones de Falla, difieren mucho del estilo que luego desarrollará en obras posteriores como la *Fantasia*. Así, en las obras anteriores a *La vida breve* (1905) -obra que, por otro lado, Falla consideraba como su primera obra, su opus 1-, encontramos obras más cercanas al estilo romántico y al postromántico internacional³⁹. Entre estas obras figuran piezas para piano de corta extensión en las que encontramos la influencia de Chopin y Liszt⁴⁰. También encontramos algunas zarzuelas -muchas de ellas aún inéditas y algunas ni siquiera llevadas a escena en vida del compositor-, que entroncan con esa tendencia de estilo italiano que caracteriza las zarzuelas de compositores como Amadeo Vives, Ruperto Chapí o Tomás Bretón. Estas primeras obras de Falla se acercan más a esa visión exótica de la música popular que al rigor formal presente en obras posteriores.

Falla no realiza una investigación etnomusicológica propiamente dicha como Bartók, sin embargo su conocimiento sobre la canción popular era riguroso⁴¹. En esta línea, sabemos a

38 La situación económica que atravesaba Stravinsky llega a conocimiento de Rubinstein a través de Ansermet, quien escribe a su vez a Falla. Cfr. Carta de Ansermet a Falla fechada el 10 de marzo de 1918, AMF (carpeta de correspondencia 6706-008).

Ver también PAHISSA, Jaume.: *Vida, op. cit.*, pp. 114-115.

La biografía que citamos, *Vida y obra de Manuel de Falla*, se escribió con la colaboración de Falla.

Cfr. *Íbid.*, pp. 5-7.

PAHISSA, Jaume.: "Introduzione: Jaume Pahissa e Manuel de Falla di Paolo Pinamonti" ["Introducción: Jaume Pahissa y Manuel de Falla de Paolo Pinamonti"], en *Manuel de Falla*, Ricordi, Milán, 1996, pp. 7-19.

En cuanto al periodo de creación de la obra, el periodo establecido en la biografía de Pahissa (tres o cuatro meses) es diferente del que se infiere de la correspondencia entre Ansermet y Falla. Según esta correspondencia, el comienzo de la composición de la *Fantasia* se sitúa en 1918, es decir, un año antes de lo que consta en la biografía de Pahissa.

Cfr. NAREJOS BERNABÉU, Antonio.: *La estética musical, op. cit.*, pp. 60-61.

39 Cfr. GALLEGO, Antonio: "Falla: una nueva imagen", en *Manuel de Falla y su entorno. Cinco conferencias en el cincuentenario de su muerte*, Fundación Juan March, Madrid, 1996, p. 31.

40 Por ejemplo, *Canción* (1900), *Vals Capricho* (1900) y *Serenata andaluza* (1900).

Cfr. OROZCO DÍAZ, Manuel.: *Falla, op. cit.*, p. 30.

41 Como decimos, Falla no publica una investigación etnomusicológica como Bartók, pero sí estaba en contacto directo con la fuente folklórica: "[...] don Antonio [Barrios] [...] a requerimiento de Falla les improvisaba unos «cantos antiguos» y Falla anotaba, como hacía Pedrell, en una vieja libretilla títulos, letras e intentaba algunas transcripciones."

GALLEGO MORELL, Antonio.: *Sobre Falla*, Universidad de Granada, Granada, 1999, p. 15.

Un ejemplo de la labor de Falla de recogida de folklore la encontramos en los *Cantares de Nochebuena*.

través de los ejemplares que se conservan de su biblioteca que conocía colecciones como el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Francisco Asenjo Barbieri, *100 cantos populares asturianos* de José Hurtado, *Ecos de España* de José Inzenga y *Cancionero musical popular español* de su maestro Felipe Pedrell⁴². El rigor en la fuente folklórica y la depuración de la técnica compositiva de Falla se hace patente ya en *La vida breve*⁴³. En esta línea, Falla también había compuesto dos de sus obras principales para instrumento solo y música de cámara antes de componer la *Fantasía*, que son su obra para piano *Cuatro piezas españolas* (1906-1909) y su obra para voz y piano *Siete canciones populares españolas* (1914)⁴⁴. Así, con la *Fantasía* se

Cfr. GALLEGO, Antonio.:

- "Manuel de Falla, folclorista: «Cantares de nochebuena»", en *Ritmo*, vol. 60, nº extra 593 (Suplemento especial «60 Aniversario»), 1988, Madrid, pp. 229-231
- *Catálogo, op. cit.*, p. 60.

42 BARBIERI, Francisco Asenjo.: *Cancionero de palacio de los siglos XV y XVI transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1890.

HURTADO, José.: *100 cantos populares asturianos*, Romero, Madrid, 1890.

INZENGA, José.: *Ecos de España: Tomo primero: Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga*, Andrés Vidal y Roger, Barcelona, 1874.

PEDRELL, Felipe.: *Cancionero musical, op. cit.*

Estos cancioneros se encuentran en la biblioteca de Falla que se conserva en el AMF. Junto con ellos también encontramos algunas partituras y métodos para guitarra anotados, como los de Marín, Arcas, Cimadevilla, Broca, Ferrer, Ruet y Viñas.

Cfr. FALLA, Manuel de.: *Apuntes de armonía*, Yvan Nommick (ed.), AMF, Granada, 2001, p. 37.

VICENT LÓPEZ, Alfredo.: "La guitarra en la obra de Manuel de Falla: Una lección de atención verdadera hacia el instrumento", en *Neuma: Revista de Música y Docencia*, vol. 1, Universidad de Talca, Chile, 2008, pp. 29-30.

CHRISTOFORIDIS, Michael.: *Manuel de Falla and visions of Spanish music [Manuel de Falla y visiones sobre música española]*, Routledge, Londres-Nueva York, 2018, pp. 107-113.

Yvan Nommick realiza un estudio de la biblioteca del compositor en:

NOMMICK, Yvan.: *La biblioteca de Manuel de Falla: Centro Cultural Manuel de Falla, noviembre 2000-enero 2001*, Fundación Granada para la Música, Granada, 2000.

43 Como Jean Aubry señala, en esta obra y en otras posteriores como *El amor brujo* (1915) y *Noches en los jardines de España* (1909-1916) se observa un tratamiento del folklore más acorde con el manifiesto en defensa del cante jondo. Nos referimos aquí al escrito "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", (1922) que Falla firmará junto con otras personalidades importantes del mundo del arte con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada celebrado ese mismo año.

FALLA, Manuel de.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos, op. cit.*, pp. 163-180.

En cuanto al tratamiento del folklore en *La vida breve* o *El amor brujo*, Jean-Aubry comenta que está basado en: "[...] ritmos, modalidades y cadencias o formas inesperadas en la canción andaluza pero nunca tomadas directamente de ese Folklore. Es una nueva creación del alma popular, y las intenciones de Falla, son más expresivas que pintorescas o descriptivas."

JEAN-AUBRY, Georges.: "Manuel de Falla", en *Revista Musical Hispano-Americana* Madrid, 30 de abril 1917, p. 8.

44 En ellas la alusión a una región o a un tipo de danza en concreto es más acusado que en la *Fantasía*, obra en la cual encontramos, más bien -como dice Falla-: "[...] intenciones puramente pianísticas, en lo que a su técnica instrumental se refiere."

GALLEGO, Antonio.: *Catálogo, op. cit.*, p. 170.

termina lo que se considera el periodo andalucista de Falla, dentro del cual esta obra representa la cumbre en lo que se refiere a las obras para piano⁴⁵.

I.1.2.2. La Sonata

La *Sonata* de Bartók, dedicada a su segunda mujer, Ditta, es estrenada por el propio compositor el mismo año de su composición⁴⁶. Se sitúa dentro de lo que se conoce como el año del piano de Bartók, en el cual Bartók compone, junto con esta obra, el *I. Zongoraverseny* [*I. Concierto para piano*] (BB 91, Sz. 83, 1926), *Szabadban* [*Al aire libre*] (BB 89, Sz. 81, 1926) y las *Kilenc kis zongoradarab* [*Nueve pequeñas piezas para piano*] (BB 90, Sz. 82, 1926), así como la primera parte del *Mikrokozmosz* [*Microcosmos*] (BB 105, Sz. 107, 1926-1939)⁴⁷.

En la *Fantasía* se sintetiza el folklore y se le dota de una nueva realidad dentro de la obra: "[...] these works [*El amor brujo* (1914-15), *El sombrero de tres picos* (1916-19) y *Fantasía Baetica* (1919)] represent an original and powerful synthesis of predominantly southern Spanish folklore within a contemporary musical framework."

"[...] estas obras [*El amor brujo* (1914-15), *El sombrero de tres picos* (1916-19) y *Fantasía Baetica* (1919)] representan una síntesis original y poderosa del folklore español predominantemente del sur, dentro de un marco musical contemporáneo."

CHRISTOFORIDIS, Michael.: "Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*: The composer's personal library, folksong models and the creative process" [*Las Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla: La biblioteca personal del compositor, modelos de canción popular y el proceso creativo"], en *Anuario Musical*, nº 55, CSIC, 2000, p. 228.

45 "[...] La *Fantasía Baetica*, es el grado superior de la escala hacia la puerta específica de la escritura pianística en las obras de piano de Falla, escala que, de las *Cuatro piezas españolas*, sube, pasando por las *Tres melodías de Gautier*, primero, por las *7 Canciones españolas*, después, para llegar a la cima en la *Fantasía Baetica*."

PAHISSA, Jaume.: *Vida y obra*, op. cit., p. 116.

Ver también OROZCO DÍAZ, Manuel.: *Falla*, Salvat, Barcelona, 1985, p. 91.

Por otro lado, y paradójicamente, tras la finalización de este periodo andalucista -la *Fantasía* fue compuesta durante el periodo en Madrid- Falla fijará su residencia habitual en Granada, a partir de 1920.

46 Bartók estrena la obra el 3 de diciembre de 1926 en la radio y el 8 de diciembre en concierto en Budapest.

Cfr. <http://zti.hu/index.php/hu/bartok/bartok-zenemuvei/idorend>.

Consultado el 13/04/2019.

El estreno de una obra para piano por el propio Bartók no constituye una excepción, en realidad, es una práctica habitual en este periodo. Los estrenos de sus obras en el extranjero solo se realizaban por otros pianistas en casos excepcionales.

Cfr. SOMFAI, László.: *Tizenhatsz, op. cit.*, pp. 18-19.

47 Cfr. BARTÓK, Béla.: *Béla Bartók letters*, János Demény (ed.), Faber and Faber, London, 1971, p. 149.

Por otro lado, el estudio del borrador de la *Sonata* determina que el orden en que compuso los movimientos de la obra no es el orden en el que aparecen. El proceso de composición empezó por el 1er mov., seguido de las piezas 1 y 2 de *Al aire libre*, para posteriormente continuar con el 3er mov. y, por último, el 2do mov. de la *Sonata*.

Cfr. SOMFAI, László.: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, op. cit., pp. 175-179.

BARTÓK, Béla.: *Sonata (1926) Piano Solo*, edición facsímil, László Somfai (ed.), op. cit.

Ver también KONOVAL, Michael Brandon.: op. cit., pp. 8-17.

La *Sonata* de aleja bastante de las primeras obras del compositor, en las cuales detectamos una influencia postromántica⁴⁸. Cuando Bartók escribe esta obra conocía bastante bien la fuente popular, ya había publicado diversos libros sobre sus investigaciones etnomusicológicas, que, junto con Kodály, reúnen canciones populares que habían ido recogiendo en sus diversas excursiones campestres por Hungría y Transilvania⁴⁹. Tanto Bartók como Kodály conocían los -escasos- avances etnomusicológicos no sólo en Hungría, sino también en el resto de Europa⁵⁰. En este sentido, Bartók y Kodály, refieren, en el prólogo de las *Magyar Népdalok énekhangra és zongorakisérettel* [*Canciones populares húngaras para voz y acompañamiento de piano*] (1906), que uno de sus principales objetivos de la colección folklórica era la construcción de una especie de diccionario de canciones con una estructura lógica, como la que podemos encontrar en las colecciones finlandesas, las cuales constituían para ellos un referente en la sistematización e investigación folklórica⁵¹. El reflejo de este conocimiento de la fuente popular lo podemos ver en obras anteriores a la *Sonata* como las *14 Bagatelas*, las piezas *Gyermekeknek* [*Para niños*] (BB 53, Sz. 42, 1908-1909), el *Allegro barbaro* (BB 63, Sz. 49, 1911), las *Román népi táncok* [*Danzas populares rumanas*] (BB 68,

48 Por ejemplo, en la *Sinfonía kossuth* o la *Rapsodia para piano*, donde encontramos un estilo más cercano al de Erkel y Liszt.

Cfr. KODÁLY, Zoltán.: *The selected writings, op. cit.*, p. 103.

49 Aunque Transilvania -*Erdély*, en húngaro- sea actualmente rumana, grupos minoritarios como los Csángó y los Székely fueron históricamente húngaros. De ahí se entiende que las canciones populares de estos grupos sean, en su mayoría, en el idioma húngaro.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "Székely balladák" ["Baladas transilvanias"], en *Bartók Béla írásai 3: Írások a népzeneről és a népzene kutatásról* [*Escritos de Béla Bartók 3: Escritos sobre la música popular y sobre la investigación de la música popular*], Lampert Vera (ed.), Editio Musica Budapest, Budapest, 1990, pp. 17-40.

DOMONKOS, Pál Péter.: *Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarokkal: népdalok, népmesék, népszokások, eredetmondák a magyar nyelvterület legkeletibb részéről* [*La relación de Béla Bartók con los moldavos csángóhúngaros: canciones populares, cuentos populares, costumbres populares, refranes sobre la región húngara parlante más al Este*], Szent István Társulat, Budapest, 1981.

50 No fue hasta la época de Bartók cuando la investigación etnomusicológica se realiza por músicos profesionales: "[...] Csak e század elején kezdtek ezeket a területeket a zenei néprajz szempontjából feltárni. A kezdeményező Vikár Béla volt, az ismert író és néprajzkutató, aki, mivel nem voltak zenei ismeretei, elsőként alkalmazta a fonográfot. Azután Kodály Zoltán, a sorok írója és két vagy három fiatal zeneszerző vettek részt e munkában, amelynek eredménye 8000 -máig kiadatlan- dallam gyűjtése volt, beleértve a variánsokat."

"[...] No fue hasta el principio de este siglo cuando se empezó a explotar estos territorios desde el punto de vista del folclore. El iniciador fue Béla Vikár, conocido escritor y folclorista, quien, sin conocimientos musicales, fue el primero en utilizar el fonógrafo. Después, Zoltán Kodály, el escritor de estas líneas y dos o tres jóvenes compositores, participaron en este trabajo, del cual resultó una colección de 8000 melodías -hasta hoy sin publicar- incluyendo variantes."

BARTÓK, Béla.: "A magyar népzene" ["La música popular húngara"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, p. 93.

51 La colección de canciones populares a la que hacen referencia es la colección de Ilmari Krhón (*Suomen Kansan Sävelmiä*, de la cual se habían publicado cuatro libros hasta 1906, año en el cual Kodály y Bartók publican las *Canciones populares*).

Kodály y Bartók aplicarán los principios de catalogación del sistema finlandés a la colección de canciones húngaras. Este sistema se basaba en la transcripción de las canciones según un mismo sonido final, facilitando así la comparación entre las canciones.

Cfr. KODÁLY, Zoltán.: *Utam a zenéhez* [*Camino hacia la música*], Zeneműkiadó, Budapest, 1969, p. 43.

Sz. 56, 1915) o las *Improvizációk magyar parasztdalokra* [*Improvisaciones sobre temas populares húngaros*] (op. 20, BB 83, Sz. 74, 1920)⁵².

Podemos concluir que Falla y Bartók no solo conocían la fuente popular de forma directa y promovían su revalorización sino que, a su vez, esta fuente constituye un elemento fundamental en muchas de sus obras anteriores a la *Fantasía* y la *Sonata*. Por lo anterior, el análisis de la influencia de la música folklórica en estas dos obras es coherente con el pensamiento y la producción musical de ambos compositores.

52 En estas obras encontramos tanto melodías originales con influencia folklórica como armonizaciones de canciones populares. Un ejemplo dentro de este último caso lo encontramos en la *Bagatela 4*, en la cual Bartók armoniza la canción *Mikor guláslegény voltam* [*Cuando era ayudante del vaquero*].

I.2. APROXIMACIÓN ANALÍTICA

I.2.1. La *Fantasía*

I.2.1.1. Estructura general

La *Fantasía*, como ya nos indica Falla a través del título, presenta una estructura general de "fantasía", género entendido no tanto en su sentido más tradicional, como las fantasías de Bach o Mozart, sino en uno más cercano a la concepción romántica, por su gran extensión y envergadura. El entretejido temático de la obra y la utilización de diferentes variantes, a veces más cercana al estilo collage que a un verdadero desarrollo de los mismos, fomenta la ambigüedad formal, lo que ha generado una disparidad de opiniones. Algunos autores consideran una estructura general ternaria⁵³, mientras que otros defienden una estructura binaria

53 Con ello nos referimos a la forma ABA', siendo B el *Intermezzo*.

El *Intermezzo* corresponde con los cc. 205-270 de la *Fantasía*.

Analizaremos el *Intermezzo* en el siguiente apartado, adelantamos aquí esta información para fundamentar la estructura general que defendemos.

Esta estructuraternaria es defendida por autores como Roger Foltz: "[...] In general formal terms, the piece could be categorized as a ternary work with an A section consisting of two themes, a contrasting B section with a somewhat condensed and transposed return of the opening followed by a coda."

["[...] En términos formales generales, la obra puede ser categorizada como una obra ternaria con la sección A formada por dos temas, una sección B contrastante con una especie de vuelta [reexposición] condensada y transpuesta del inicio seguida por una coda."]

FOLTZ, Roger Ernest.: *op. cit.*, p. 139.

Manuel Matarrita Venegas también defiende esta forma, en la cual A se estructura como exposición de la forma-sonata y B (el *Intermezzo*) es un interludio.

Cfr. MATARRITA VENEGAS, Manuel.: "La «Fantasía Bética» de Manuel de Falla: Nacionalismo musical español y universalismo en el siglo XX", en *Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, vol. XXX, 2006, p. 110.

Carol Hess también defiende la forma tripartita.

HESS, Carol.: *Sacred passions, op. cit.*, p. 123.

Ronald Crichton, por su parte, defiende una estructura ternaria, pero matiza la sección B: "[...] La *Fantasía* es en forma musical: La Si La, siendo el Si muy breve."

CRICHTON, Ronald.: *Manuel de Falla: Catálogo descriptivo de su obra*, Fundación Banco exterior, Madrid, 1990, p. 81.

o rapsódica⁵⁴. En nuestra opinión, en línea con las anteriormente expuestas, la estructura general binaria es más acertada que la ternaria⁵⁵. En base a las consideraciones precedentes, defendemos, por tanto, una estructura general binaria, de la siguiente manera:

Parte	Sección	Subsección	Compases	Total compases
1 (270 compases)	1 (35 compases)	1	1-8	8
		2	9-15	7
		3	16-28	13
		4	29-35	7
	2 (79 compases)	5	36-57	22
		6	58-62	5
		7	63-86	24
		8	87-114	28
	3 (35 compases)	9	115-149	35

.../...

Cuadro I.2.1. Estructura de la *Fantasía* (parte 1)⁵⁶

.../...

54 He aquí algunas interpretaciones de autores que consideran este tipo de forma:

Antonio Iglesias defiende una gran estructura binaria de la forma ABC A'B'D más coda.

Cfr. IGLESIAS, Antonio.: *op. cit.*, pp. 209-210.

Yvan Nommick defiende la forma [A-B-C-D]-E-[A'-B'-C'-D'-F]-coda.

Cfr. NOMMICK, Yvan.: *Manuel de Falla: Œuvre et évolution*, *op. cit.*, pp. 168-207.

Nancy Lee Harper establece una estructura muy similar a la anterior: ABCDE A'B'C'D'F y coda.

Cfr. HARPER, Nancy Lee.: "The interpretation", *op. cit.*, pp. 28-44.

Jorge Fontenla, por su parte, defiende la forma rapsódica.

Cfr. FONTENLA, Jorge.: *op. cit.* [páginas sin numerar, la referencia que mencionamos se sitúa en la página seis del total de siete que tiene el artículo].

Roberto García Morillo establece una estructura dividida en nueve secciones, donde el *Intermezzo* se concibe como un episodio separado.

Cfr. GARCÍA MORILLO, Roberto.: *op. cit.*, pp. 585-599.

55 Defendemos una estructura binaria puesto que consideramos que el *Intermezzo* (cc. 205-270) no tiene una entidad suficiente como para ser una parte central de una estructura ternaria. En la estructura ternaria consideramos que se otorga al *Intermezzo* un papel principal que consideramos no justificado. Aunque musicalmente el carácter de esta sección sea nuevo, el material temático no lo es, deriva del material utilizado en las secciones anteriores, como veremos más adelante en el análisis del siguiente apartado. Además, la línea melódica del *Intermezzo* aparece de nuevo al final de la *Fantasía*, esta vez modificada e integrada en un contexto en el que interactúan también otras variantes. Si observamos la totalidad de la obra, los cambios rítmicos, modales y de carácter son recurrentes, por tanto, no son características definitorias por sí solas que justifiquen la existencia de una nueva parte.

56 Reproducimos la partitura completa de la *Fantasía* con los compases numerados en el *Apéndice 1.*, pp. 237-264.

Parte	Sección	Subsección	Compases	Total compases
(1)	4 (55 compases)	10	150-165	16
		11	166-182	17
		12	183-204	22
	5 (66 compases) <i>Intermezzo</i>	13	205-270	66
2 (137 compases)	6 (similar a sección 1) (35 compases)	14	271-278	8
		15	279-285	7
		16	286-298	13
		17	299-305	7
	7 (similar a sección 2) (26 compases)	18	306-327	22
		19	328-331	4
	8 (similar a sección 3) (21 compases)	20	332-352	21
	9 (similar a sección 4) (17 compases)	21	353-369	17
	10 (38 compases)	22, coda	370-407	38

Cuadro I.2.1. Estructura de la *Fantasía* (parte 1 y 2)

I.2.1.2. Material temático

En la *Fantasía* encontramos dos materiales temáticos que denominamos, respectivamente, grupo temático 1 (GT-1) y tema 2 (T-2)⁵⁷. A su vez, dentro del GT-1 distinguimos cinco variantes, por lo que el material temático queda estructurado de la siguiente manera:

⁵⁷ Como veremos, en el T-2, en contraposición con el GT-1, no se advierten modificaciones temáticas que justifiquen la distinción de variantes, sino que el material temático es bastante uniforme, de ahí que utilizemos el término "tema" y no "grupo temático" para definir este material.

Ver la *Introducción*, Nota 18, p. 20.

Material temático	GT-1	T-2
Variantes	V-a V-b V-c V-d V-e	-

Cuadro I.2.2. Material temático de la *Fantasia*

Con la V-a nos referimos al material con el que da comienzo la obra (sección 1, subsección 1):

Ejemplo I.2.1. *Fantasia*, cc. 1-8

La V-b se introduce a partir del c. 8 (sección 1, subsección 2):

9 *Giocoso (molto ritmico)*

12 *poco pesante* *a tempo* *ff*

15 *pesante* *molto cresc.*

Ejemplo I.2.2. *Fantasía*, cc. 9-15

La V-c a partir del c. 16 (sección 1, subsección 3):

16 *pesante* *a tempo* *molto cresc.* *fff*

17 *fff*

19 *ff* *p* *ff* *p*

.../...

Ejemplo I.2.3. *Fantasía*, cc. 15-20

.../...

21 *cresc.*
f *ff* *p*

23 *f* *ff* *p*

25 *f* *ff* *p*

27 *f* *fff* *p* *dim. molto*

Ejemplo I.2.3. *Fantasia*, cc. 21-28

La V-d en el c. 29 (sección 1, subsección 4):

29 *Flessibile, scherzando*
mf *pp* *mf* *pp*

.../...

Ejemplo I.2.4. *Fantasia*, cc. 29-31

.../...



Ejemplo I.2.4. *Fantasia*, cc. 32-35

La V-e, última variante del GT-1, en el c. 150 (sección 4, subsección 10):

Ejemplo I.2.5. *Fantasia*, cc. 150-157

Una vez que hemos diferenciado las variantes del GT-1, analizamos sus características. En cuanto a la estructuración de la frase, todas las variantes comparten un mismo tipo de construcción. El principal fundamento es la repetición de dos células, que denominamos C-I y C-II, las cuales se combinan sucesivamente para generar la frase o semifrase. Veamos como ejemplo la primera aparición de la V-a (sección 1, subsección 1):

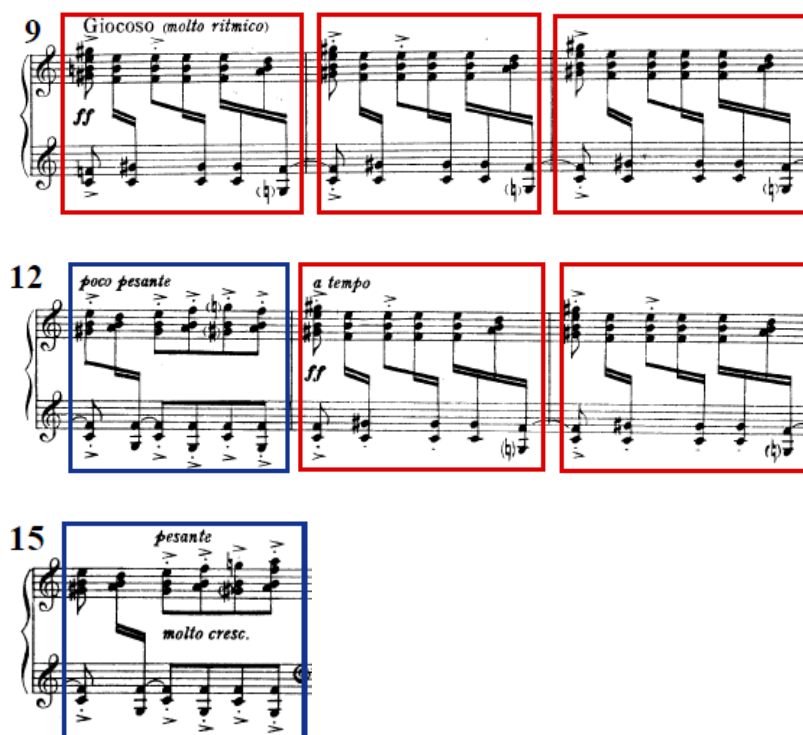
The image shows a musical score for a piece titled 'Fantasía'. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-2) is highlighted with a red box, indicating the C-I cell. The second system (measures 3-4) is highlighted with a blue box, indicating the C-II cell. The third system (measures 5-6) is highlighted with a red box, indicating the C-I cell. The fourth system (measures 7-8) is highlighted with a blue box, indicating the C-II cell. The score includes dynamic markings such as 'ff', 'p', 'cresc.', and 'dim.'.

Ejemplo I.2.6. C-I y C-II en los cc. c. 1-8 de la *Fantasía*⁵⁸

Como vemos en el ejemplo, la C-I es la célula dominante, esto es, la que aparece más veces, mientras que la C-II modifica o "expande" el material presentado en la C-I⁵⁹. La estructura de la frase se forma sobre la creación y destrucción de expectativas generadas por la repetición, ya sea exacta o no, de estas células. Este comportamiento lo encontramos también en las restantes variantes, en las que, incluso, se combinan las células de forma diferente en frases o semifrases consecutivas. De esta forma, las expectativas se rompen por partida doble: en primer lugar, a través de la inclusión de la C-II después de las repeticiones sucesivas de la C-I y, en segundo lugar, a través de la expectativa que genera una determinada combinación de células. Veamos como ejemplo la primera aparición de la V-b (sección 1, subsección 2):

⁵⁸ En este ejemplo y en los siguientes en los que estudiamos las células que conforman las frases o semifrases en la *Fantasía*, utilizamos el recuadro rojo para señalar la C-I y el recuadro azul para la C-II.

⁵⁹ La C-II generalmente "expande" alguno de estos parámetros de la C-I. Por ejemplo, la C-II en la V-a aumenta la intensidad melódica al expandir el ámbito superior de la línea melódica superior que comienza en la C-I, en el Mi acentuado, en el c. 1 (derecha), hasta el Sib acentuado del c. 4 (izquierda).



Ejemplo I.2.7. *Fantasía*, cc. 9-15⁶⁰

El material temático del GT-1, desde el punto de vista melódico, se caracteriza por su ámbito reducido y por el número limitado de notas que la conforman -que no suele sobrepasar las cinco-. La línea melódica se mueve generalmente por grados conjuntos, relegando la

60 Como señalamos en el ejemplo, la V-b en los cc. 9-15 forma la estructura siguiente:

Primera semifrase (cc. 9-12): C-I, C-I, C-I, C-II

Segunda semifrase (cc. 13-15): C-I, C-I, C-II

Es decir, la primera semifrase de la V-b (cc. 9-12) combina las mismas células que la segunda (cc. 13-15), la C-I y la C-II, pero forma una estructura diferente (el número de repeticiones de las células no es igual), por lo cual, la expectativa se rompe.

Este tipo de estructura también la observamos en otras variantes. En la V-c se forma la siguiente estructura en los cc. 16-28:

Primera frase, primera semifrase (cc. 16-18): C-I, C-I, C-II

Primera frase, segunda semifrase (cc. 19-21): C-I, C-I, C-II

Segunda frase, primera semifrase (cc. 22-23): C5-I, C5-II

Segunda frase, segunda semifrase (cc. 24-25): C5-I, C5-II

Segunda frase, tercera semifrase (cc. 26-28): C5-I, C5*-II

Con la C5- indicamos que la célula ha sido transportada una quinta superior.

Con la C*- (en nuestro caso, la C5*-II) indicamos que esta célula ha sido variada.

También encontramos la misma estructura que señalamos para la V-b de los cc. 9-15, en los cc. 29-35 de la V-d:

Primera frase, primera semifrase (cc. 29-32): C-I, C-I, C-I, C-II

Primera frase, segunda semifrase (cc. 33-35): C-I, C-I, C-II

utilización del intervalo disjunto -que generalmente es de tercera, aunque puntualmente es ampliada a intervalos de cuarta o quinta- para retornar al origen o para marcar una diferencia rítmica, armónica o expresiva, por ejemplo, en la V-d (sección 1, subsección 4):

Ejemplo I.2.8. *Fantasía*, cc. 29-35⁶¹

En cuanto al T-2, al contrario que en el GT-1, el material es más homogéneo⁶². El T-2 comienza en el c. 121, introducido por los seis compases previos (sección 3, subsección 9):

.../...

Ejemplo I.2.9. *Fantasía*, cc. 115-118

.../...

61 Como vemos en el ejemplo, la melodía de V-d en los cc. 29-35 se desarrolla en el ámbito de la cuarta La-Re de la voz grave, donde los intervallos disjuntos de la melodía aparecen en la C-II, en tercercas (cc. 32 y 35).

62 El material del T-2 es también más reducido, aparece solo en 56 compases (35 compases en la parte 1 y 21 compases en la parte 2), correspondiendo al 13.76% del total de compases de la obra.

119 *appena rit.* *Molto lento (liberamente) (♩ = ♩)*
ff ma dolce

124 *Tempo primo.*
ppp

126 *♩ = ♩* *Lento di nuovo. (♩ = ♩)* *Tempo primo.*
ff ma dolce *ppp*

129 *sf* *pp* *p* *cresc.* *Peril. ** *dim.*

131 *pp cresc.* *mf*

133 *mf* *dim. molto*

Ejemplo I.2.9. *Fantasía*, cc. 119-134

En el T-2 no encontramos la combinación de células como en el GT-1, en cambio, la frase se articula contraponiendo una línea melódica y un acompañamiento rítmico-armónico en el cual encontramos referencias a la agrupación rítmica de la V-b:



[.../...]



Ejemplo I.2.10. *Fantasía*, cc. 9 y 138⁶³

Una vez que hemos determinado cada uno de los dos materiales temáticos, observamos cuál es la secuenciación de dichos materiales y cómo lo hacen, esto es, cómo se desarrollan y cuáles son los procesos que utilizan para generar nuevas modificaciones o nuevas inserciones de los distintos materiales. La secuenciación de los distintos materiales es la siguiente:

Estructura		Material temático					
Parte	Sección	GT-1					T-2
		V-a	V-b	V-c	V-d	V-e	
1	1	1	2	3	4		
	2		5, 7, 8	6	5, 7, 8		
	3						9
	4			11	10, 12	10, 11, 12	
	5				13		

.../...

Cuadro I.2.3. Secuenciación del material temático de la *Fantasía* (parte 1)⁶⁴

.../...

⁶³ Como se observa en el ejemplo, la figuración rítmica del acompañamiento del T-2 en el c. 138 es muy similar a la figuración rítmica del c. 9 (V-b). En el c. 138 se utiliza la misma sucesión de semicorcheas y corcheas que en el c. 9, salvo el primer tiempo de corchea del compás: en el c. 9 encontramos una corchea mientras que en el c. 138 aparece, en su lugar, un silencio de corchea, el cual, por otro lado, permite el desplazamiento de las dos manos que han atacado la última nota de la melodía, en el agudo, en la primera parte del c. 138.

⁶⁴ En el cuadro, los números no resaltados corresponden con las 22 subsecciones en las que dividimos la *Fantasía*. La estructura general de la obra la determinamos, precisamente, en función de esta secuenciación temática. La sección 1 expone la V-a, la V-b, la V-c y la V-d, secuenciación que vuelve a repetirse en la sección 6, donde señalamos el inicio de la parte 2. La sección 2 y su semejante, la sección 7, desarrollan las mismas variantes, aunque la extensión varíe. En la misma línea, la sección 3 y la 8 desarrollan el T-2. Siguiendo con este

Estructura		Material temático					
Parte	Sección	GT-1					T-2
		V-a	V-b	V-c	V-d	V-e	
2	6	14	15	16	17		
	7		18	19	18		
	8						19
	9				21	21	
	10	22	22	22	22	22	

Cuadro I.2.3. Secuenciación del material temático de la *Fantasía* (parte 2)

La estructura de la obra se genera por la encadenación, la superposición⁶⁵, o la yuxtaposición de los diferentes materiales temáticos. Veamos cada una de ellas.

Con la primera forma de crear estructura musical en la *Fantasía* - la encadenación-, nos referimos a la sucesión de frases o periodos que desarrollan un único material temático, en las que la armonía suele ser homogénea. Las frases encadenan versiones o variaciones de un mismo material o de otro material diferente, pudiendo utilizar el material concreto de forma completa o parcial⁶⁶. Esto es, puede suceder que una nueva variación concentre la estructura de células o que reduzca el número de frases, como por ejemplo vemos en la segunda y tercera vez que la V-c es presentada en la obra⁶⁷. La segunda aparición de esta variante, que comienza en el c. 58 (sección 2, subsección 6), disminuye el número de células repetidas con respecto a la primera vez:

paralelismo, las secciones 4 y 9 desarrollan el material temático del GT-1, aunque no exactamente las mismas variantes. En último lugar, las dos últimas secciones de cada parte funcionan como cierre, en la primera, la sección 5 a través del *Intermezzo* y en la última, la sección 10, como recapitulación de todas las variantes del GT-1 presentados en la obra, a lo que se suma la coda.

⁶⁵ Aquí nos referimos a la superposición *temática*, no a la superposición *armónica*, como trataremos en el siguiente apartado.

⁶⁶ Siendo este último método un recurso común en la *Fantasía* que se potencia en el transcurso de la obra, sobre todo en la última subsección, como veremos más adelante.

⁶⁷ Con el término "variación" nos referimos a la modificación de un mismo material, por ello, podemos entender, como aquí vemos, "variaciones" sobre una "variante", ya que cada variante, aunque pertenezca a un mismo material temático global, se encuentra individualizada.



Ejemplo I.2.11. *Fantasía*, cc. 58-62⁶⁸

Por el contrario, la tercera vez que aparece esta variante, a partir del c. 166 (sección 4, subsección 11), utiliza el material de forma parcial al citar solo su C-I, y reduce aún más la estructura⁶⁹:



.../...

Ejemplo I.2.12. *Fantasía*, cc. 166-168

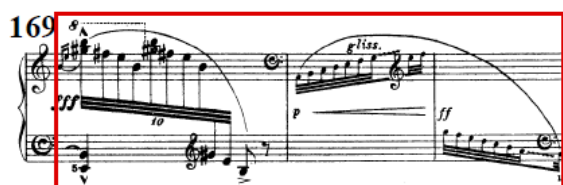
.../...

68 Como decimos, esta estructura es más reducida que la primera vez que aparece la V-c. Mientras que en la primera vez, como reproducimos en el *Ejemplo I.2.3.*, se forma la estructura C-I, C-I, C-II; C-I, C-I, C-II (primera frase), aquí vemos la siguiente: C-I, C-I, C-II; C-I, C-II.

69 He aquí una comparación de las estructuras formadas en las tres apariciones de la V-c que hemos mencionado hasta ahora:

frase	cc. 16-27	cc. 58-62	cc. 166-171
1	C-I, C-I, C-II C-I, C-I, C-II	C-I, C-I, C-II C-I, C-II	C-I, C-I
2	C5-I, C5-II C5-I, C5-II C5-I, C5*-II	-	-

Comparación de la estructura de células temáticas en los cc. 16-27, 58-62 y 166-17



Ejemplo I.2.12. *Fantasía*, cc. 169-171

También puede ocurrir al contrario, la nueva variación se forma sobre la base de la C-II de la variante. Precisamente entendemos que el material del *Intermezzo* surge de esta forma de encadenación por variación parcial de la V-d, a través de su C-II, cuya primera aparición vemos en el c. 32⁷⁰. En el material temático del *Intermezzo*, que denominamos V-d(*Intermezzo*) (sección 5, subsección 13), encontramos una línea melódica similar a la V-d, aunque el carácter haya cambiado:



[.../...]



Ejemplo I.2.13. *Fantasía*, cc. 32 y 205-211⁷¹

70 En esta línea, Pedro González Casado establece una relación entre el material temático del *Intermezzo* y el material precedente de la *Fantasía* a través del uso del tetracordo. Así, la línea melódica del *Intermezzo* puede resumirse en la utilización del tetracordo Sol#-Fa#-Mi-Re#, sobre el cual se produce el desarrollo melódico.

Cfr. GONZÁLEZ CASADO, Pedro.: *La repetición motivico-temática*, op. cit., p. 208.

Por otra parte, más adelante, en el Capítulo II.3., analizaremos la relación de esta sección de la *Fantasía* con la pieza *El Zorongo* recogida en el cancionero de Inzenga.

INZENGA, José.: *Ecos*, op. cit., pp. 102-105.

71 Con esta similitud en la línea melódica que señalamos, nos referimos a que la sucesión descendente de grupos de dos notas consecutivas a distancia de tercera del C-II sigue siendo reconocible: los tres grupos de notas Si-Do, La-Si, Sol-La en el c. 32 se transforman en los tres grupos Sol#-La#, Fa#-Sol#, Mi-Fa#, en los cc. 205-207, a los cuales se ha añadido un cuarto grupo, Re#-Mi, en los cc. 207-208. De esta forma, Falla crea una nueva variación del GT-1 a partir de la transformación de una pequeña célula, esto es, un grupo de dos notas consecutivas y

En cuanto a la segunda forma de generar estructura musical -la superposición- la creación de la frase se realiza utilizando el material original de forma completa o parcial. Así, encontramos la superposición del T-2 sobre la V-b⁷², o la superposición de la V-e sobre la V-d en los siguientes compases (sección 4, subsección 10):



Ejemplo I.2.14. *Fantasia*, cc. 160-162⁷³

En cuanto a la tercera forma en la que la *Fantasia* crea estructuras musicales -la yuxtaposición- encontramos ejemplos que utilizan el material completo de dos variantes, esto es, su C-I y su C-II y, otros ejemplos en los que se utiliza el material de forma parcial. Dentro de este segundo caso encontramos la utilización una célula en concreto o la combinación de un variante completa y una variante incompleta. Un ejemplo del primer caso -el uso del material completo-, es la yuxtaposición de la V-d y la V-b que se produce en los cc. 63-78 (sección 2, subsección 7). En estos compases ambas variantes utilizan el material completo, esto es, Falla utiliza la C-I y la C-II tanto de la V-d como de la V-b, para generar la nueva variación:

ascendentes, sobre la base de un mismo proceso, la repetición de esta célula en terceras descendentes. El *Intermezzo* es una prueba más de las múltiples posibilidades de variación de un mismo material evitando la monotonía sin perder coherencia.

72 Como por ejemplo ya vimos en el c. 138 que reproducimos en el *Ejemplo I.2.10*.

73 Como vemos en el ejemplo, la V-d se utiliza de forma parcial, formándose solo sobre el ascenso de cuarta (La-Re en este caso, en la izquierda), característico de la C-I de esta variante, mientras que la V-e (derecha) toma la C-I y la C-II como referencia.

De esta forma, como afirma Pedro González Casado, a través de la superposición de motivos se generan nuevas variaciones.

Cfr. GONZÁLEZ CASADO, Pedro.: *La repetición motivico-temática*, op. cit., p. 257.

Assai più mosso (♩ = 180.)

63 V-d

65 V-c

68 V-d

72

75 V-c

Ejemplo I.2.15. *Fantasía*, cc. 62-78

En cuanto al segundo caso -el uso parcial-, encontramos como ejemplo la siguiente combinación de la V-e y la V-c, en la cual identificamos el patrón rítmico de la V-e y la cascada ascendente y descendente de la V-c a partir del c. 172 (sección 4, subsección 11)⁷⁴:

⁷⁴ Respecto a la V-e, nos referimos a la repetición insistente de corcheas en una misma altura y a la combinación rítmica de dos semicorcheas situadas a distancia de segunda en sentido descendente. Esta figuración pertenece a la C-I de esta variante y aparece por primera vez en el c. 150.

Respecto a la V-c, nos referimos a la C-I de esta variante que aparece por primera vez en el c. 16.



Ejemplo I.2.16. *Fantasía*, cc. 169-182

Por último, antes de pasar al siguiente apartado, analizamos los materiales utilizados en la última subsección (que comienza en el c. 370, seccion 10, subsección 22), puesto que en ella se sintetizan todos los procesos estructurales, variaciones y modificaciones que se realizan durante la obra, así como que se intercalan, yuxtaponen y superponen diferentes materiales, utilizando, en conjunto, todas los materiales que se han expuesto en la obra, salvo el T-2. La novedad radica en la concentración, aún más, de los diversos elementos temáticos:



.../...

Ejemplo I.2.17. *Fantasía*, cc. 369-374

.../...

375

378

381

384

387

390

393

.../...

Ejemplo I.2.17. *Fantasia*, cc. 375-394

.../...



Ejemplo I.2.17. *Fantasía*, cc. 395-407

Como vemos en el ejemplo, en esta subsección no solo aparecen todas las variantes del GT-1, sino que incluso aparece la variación de la V-d, V-d(*Intermezzo*), la cual solo la habíamos escuchado en el final de la parte 1⁷⁵. Nos encontramos ante un trabajo de síntesis que sin

75 La V-d(*Intermezzo*) aparece en tres ocasiones en esta última subsección, identificado a través de la sucesión de terceras descendentes consecutivas, aunque el ritmo y la armonía no coincidan. Si transformamos estas variaciones y aplicamos el ritmo de la variante, su relación se hace más evidente:



Transcripción de la melodía de la *Fantasía*, cc.384 (hasta la primera doble barra en el ejemplo), 388 (hasta la segunda doble barra) y 390 (resto), con el ritmo de la derecha en los cc. 205-208 de la *Fantasía*

Indicamos el Do, Fa y Sol entre paréntesis porque en el compás real aparecen simultáneamente con la siguiente nota (como ocurre en el c. 384) o como adorno de la nota principal (como vemos en los cc. 388 y 390).

Asimismo, hemos transcrito la melodía de estos tres fragmentos dentro de una tesitura similar.

Téngase en cuenta que en el ejemplo estamos aplicando el compás que se utiliza en los cc. 205-208 de la *Fantasía* (el compás de 3/8), al compás que aparece en los compases que señalamos de la última sección (el compás de 6/8 en los cc. 384 y 388 y el de 10/16 en el c. 390), por lo que la división por compases que presentamos en el ejemplo no es la real.

Por otro lado, esta última transposición variada del tema del *Intermezzo* coincide, en su inicio, con el apunte que hace Falla entre los borradores de la *Fantasía*, lo que fortalece la relación entre ambos fragmentos:



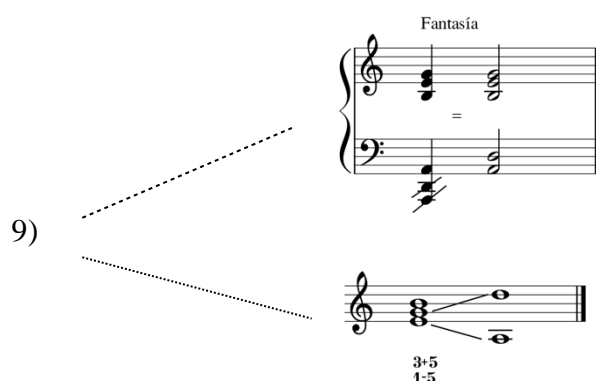
Transcripción de un fragmento del documento LVA2, AMF

Documento LVA2, AMF, Granada.

embargo no reproduce fielmente el material, sino que, como viene siendo característico en la obra, las alusiones a las diferentes variantes conllevan una nueva reformulación o transformación de la misma.

I.2.1.3. Superposiciones

En este apartado continuamos realizando la "aproximación" a la que hacíamos referencia en la introducción del presente capítulo, ahora, dentro del contexto armónico⁷⁶. En este sentido, el propio Falla indica el uso de la técnica de la superposición de acordes en la *Fantasia* a través del siguiente apunte en *Superposiciones*⁷⁷:



Ejemplo I.2.18. Transcripción de un apunte de *Superposiciones*⁷⁸

⁷⁶ Profundizaremos en el estudio armónico en los capítulos siguientes, teniendo en cuenta la influencia del folklore. Aquí, como veremos, estudiamos la técnica de la superposición. No obstante, adelantamos, que armónicamente, estas superposiciones de acordes se conciben dentro de un contexto *tonal*, como dice Falla sobre el uso de esta técnica: "[...] superposiciones tonales con predominio de una tonalidad."

FALLA, Manuel de.: "Introducción a la nueva música", en *Escritos*, op. cit., p. 42.

⁷⁷ FALLA, Manuel de.: *Superposiciones* (El Ventalle, 8), Carlos Romero de Lecea (ed.), Madrid, 1976.

Ver el Apéndice 3., pp. 293-298.

⁷⁸ Este apunte de Falla se encuentra en la mitad inferior izquierda del fol. 2 r. de *Superposiciones*.

Ver el Apéndice 3., p. 297.

En el ejemplo, 1-5 (debajo del segundo sistema) indica la superposición descendente del La (5) sobre Mi (1), mientras que 3+5, indica la superposición ascendente del Re (5) sobre Sol (3).

Realizamos un análisis de la nomenclatura que usa Falla en *Superposiciones* en el Apéndice 3, pp. 299-302.

En cuanto a la armonía, Falla aplica los principios derivados de la resonancia natural del sonido a la superposición de acordes, lo que refleja la influencia de los principios armónicos de *L'acoustique nouvelle* de Louis Lucas.

LUCAS, Louis.: *L'acoustique nouvelle: Essai d'application à la musique, d'une theorie philosophique* [La nueva acústica: Ensayo de aplicación a la música de una teoría filosófica], Louis Lucas (ed.), París, 1854.

En la biblioteca de Falla encontramos, precisamente, un ejemplar de este libro.

Con esta superposición que reproducimos en el ejemplo anterior, entendemos que Falla se refiere al primer acorde del c. 29, puesto que coinciden las notas y su disposición:



Ejemplo I.2.19. *Fantasía*, c. 29

El examen de la armonía de la *Fantasía* teniendo en cuenta esta técnica de superposición explica muchas de las formaciones de los acordes no triadas que encontramos tanto en el GT-1 como en el T-2. En el GT-1 el primer acorde de cada una de las cinco variantes aparece superpuesto la primera vez que se presenta la variante. Así lo vemos en los cc. 1 (para la V-a), 9 (para la V-b), 16 (para la V-c), 29 (para la V-d) y 150 (para la V-e):

Cfr. NOMMICK, Yvan.: "La formación del lenguaje música de Manuel de Falla: Un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)", en *Revista de Musicología*, vol. 26, nº 2, Madrid, 2003, p. 550.

Sobre la influencia de Louis Lucas en Falla, consúltese:

COLLINS, Chris.: "Manuel De Falla, «L'acoustique Nouvelle» and Natural Resonance: A Myth Exposed" ["Manuel De Falla, «L'acoustique Nouvelle» y Resonancia Natural: Un mito expuesto"], en *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 128, nº 1, University of Liverpool, 2003, pp. 71–97.

NAREJOS BERNABÉU, Antonio.: *La estética musical*, op. cit., p. 282.

Por otro lado, en este apunte que transcribimos, Falla anota *Fantasía* y no *Fantasía Bética*. Podemos entender que es una forma de abreviar el título, no obstante, en realidad ese era el título inicial. Como puede observarse de la comparativa del borrador y las primeras pruebas de imprenta, no fue hasta la segunda prueba de imprenta cuando Falla añadió *Bética* al título.

Cfr. Documentos *LVA1*, *LVA2* y *LV B1*, AMF, Granada.

HARPER, Nancy Lee.: *Manuel de Falla: A bio-bibliography* [*Manuel de Falla: Una bio-bibliografía*], Greenwood Press, Westport, Connecticut-Londres, 1998, p. 237.

En este sentido, en la correspondencia que mantienen Falla y Gerardo Diego entre 1921 y 1922, vemos que el término *Bética* solo lo utilizan a partir de 1922, año en el que se edita la obra. Ambos se refieren al título de la obra de forma diferente hasta dicho año, como podemos comprobar: "[...] y la «Fantasía andaluza» para Rubinstein ¿está ya editada?" (carta de Gerardo Diego a Falla, 12 de febrero de 1921), "[...] En cambio, la *Fantasía* para piano no se editará hasta dentro de unos meses" (carta de Falla a Gerardo Diego, 3 de marzo de 1921), "[...] En el catálogo he visto la «Fantasía andaluza», pero no me lo han servido. ¿Es que no está aún editada?" (carta de Gerardo Diego a Falla, 26 de abril de 1922), "[...] La *Fantasía bética* está ya grabada. Cuando se publique, que será pronto, tendré el gusto en enviarle" (carta de Falla a Gerardo, 11 de mayo de 1922), "[...] Muchas gracias por su anunciado envío de la «Fantasía bética». La guardo con impaciencia" (carta de Gerardo a Falla, 26 de junio de 1922).

FALLA, Manuel de; DIEGO, Gerardo.: *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1988, pp. 12-37.



[.../...]



[.../...]



[.../...]

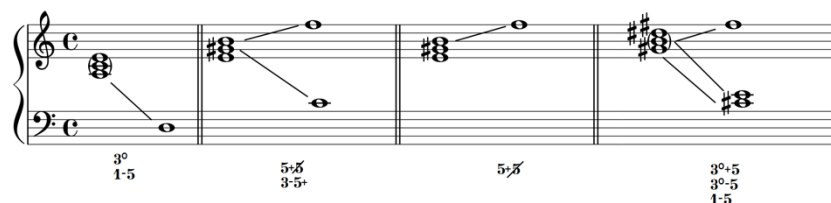


[.../...]



Ejemplo I.2.20. *Fantasia*, cc. 1, 9, 15-16, 29 y 150

Entendemos la superposición de estos acordes de la siguiente manera:

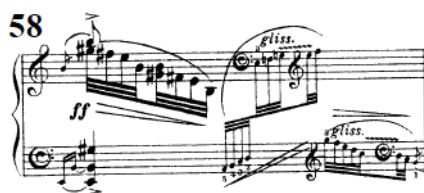


Ejemplo I.2.21. Superposiciones usadas en la *Fantasia*, cc. 1, 9, 16 y 150⁷⁹

Es interesante comprobar que la superposición se utiliza también como recurso para generar nuevas variaciones dentro del GT-1. Esta forma de variar se utiliza, por ejemplo, en la V-c y en la V-d. La primera vez que aparece la V-c (desde el c. 16) la armonía aparece superpuesta, la segunda (c. 58) y tercera vez (c. 166) no, esto es, utiliza el acorde triada sin superponer:



[.../...]



.../...

Ejemplo I.2.22. *Fantasia*, cc. 15-16, 58⁸⁰

.../...

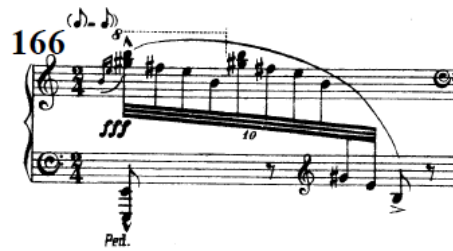
⁷⁹ La superposición de la V-d (c. 29) no la incluimos ya que es el apunte que realiza Falla en *Superposiciones* y que reproducimos antes, en el *Ejemplo I.2.18*.

Por otro lado, el "3^o" significa que la tercera está ausente en el acorde. Utilizamos la misma terminología que usa Falla en *Superposiciones*.

Así, en el primer compás del ejemplo, la nomenclatura indica que la tercera del acorde está ausente (Do) y que a la fundamental (La) se superpone una quinta justa descendente (Re). En el segundo compás, a la quinta del acorde (Si) se superpone una quinta disminuida (Fa) en sentido ascendente, a lo que se suma la superposición de una quinta aumentada descendente (Do) a la tercera del acorde (Sol#). En el tercer compás, se superpone a la quinta del acorde (Si) una quinta disminuida ascendente (Fa). En el cuarto compás se produce una triple superposición: a la tercera que está ausente (Si) se superpone una quinta justa ascendente (Fa#) y una quinta justa descendente (Mi) y, a la fundamental del acorde (Sol#), una quinta justa descendente (Do#).

⁸⁰ En realidad, en una primera versión de la obra, el acorde que reproducimos del c. 16 tampoco estaba superpuesto. La izquierda del c. 16 estaba formada por las notas Mi-Si-Sol#, en vez de Mi-Si-Fa, como vemos en la versión final de la obra que reproducimos en el ejemplo.

Cfr. Documentos LVA1 y LVA2, AMF, Granada.



Ejemplo I.2.22. *Fantasia*, c. 166

Lo mismo ocurre si observamos la V-d. Este primer acorde aparece superpuesto, como en los cc. 29 y 97, y sin superponer, en los cc. 36 y 87:



[.../...]



[.../...]



.../...

Ejemplo I.2.23. *Fantasia*, cc. 29, 35-36, 85-87

.../...

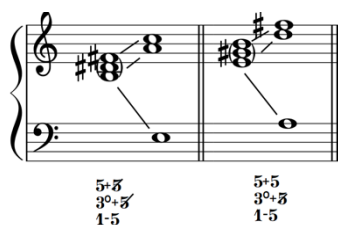


Ejemplo I.2.23. *Fantasia*, c. 97

Con respecto al T-2, como ya mencionamos, también encontramos el uso de superposiciones armónicas. Por ejemplo, el primer acorde que introduce la línea melódica del T-2, tanto en la parte 1, c. 121, como en la parte 2, c. 338, está superpuesto:

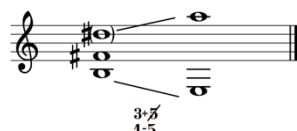


[.../...]



Ejemplo I.2.24. *Fantasia*, cc. 119-122, 338-339 y superposiciones del primer acorde de los cc. 121 y 338

En los fragmentos del T-2 que reproducimos en el ejemplo anterior, el acorde triada mayor sobre el que se produce la superposición, aparece entero de forma exclusiva en la melodía, faltando la tercera del acorde. Es decir, el acorde de Si mayor en el c. 121 o de Mi mayor en el c. 338, se completa después en la melodía⁸¹, técnica a la que Falla alude en uno de los acordes de *Superposiciones*. En este documento encontramos un acorde con una interválica semejante en el que Falla señala: "[...] Este acorde (el real) solo está contenido en la melodía, salvo su fundamental"⁸², lo que refuerza nuestra argumentación:



Ejemplo I.2.25. Transcripción de un apunte de *Superposiciones*

En conclusión, la *Fantasía* utiliza un material temático reducido que es continuamente renovado a través de variaciones y modificaciones sucesivas que se desarrollan sobre una armonía mayoritariamente entendida dentro de la técnica de la superposición. Esta "continua variación", como también podríamos definir la estructura de la *Fantasía*, consigue mantener la cohesión temática a la vez que evita el desgaste del material debido a la capacidad imaginativa y a la técnica compositiva de Falla.

81 En el primer caso, c. 121, la triada de Si se completa en la melodía, al final del compás, con el Re#. En el segundo caso, en el c. 338, la triada de Mi se completa con el Sol# que aparece en la derecha y la línea que la dobla en la izquierda, al final de ese mismo compás.

82 Este apunte de Falla se encuentra en la mitad inferior derecha del fol. 2 r. de *Superposiciones*.

Ver el Apéndice 3., p. 297.

I.2.2. La Sonata

I.2.2.1. Estructura general

Desde el punto de vista estructural, la *Sonata* se divide en tres movimientos, donde el 1^{er} mov. sigue la forma de 1^{er} mov. de sonata clásica, dividida en *exposición*, *desarrollo* y *reexposición*, a lo que se añade una parte que denominamos *falsa reexposición*. La situación de esta parte es ambigua puesto que cita el inicio de la obra después de la elaboración del material -lo que haría pensar que con este material se inicia la *reexposición*-, pero lo hace parcialmente, dentro de otro contexto armónico, y seguido de la "verdadera" *reexposición* en el contexto armónico inicial -lo que haría pensar que este material, en realidad, se ubica dentro del *desarrollo*⁸³-:

83 Más adelante estudiaremos en detalle la *falsa reexposición*. Aquí hacemos mención a esta parte para fundamentar la estructura que defendemos.

A diferencia de lo que ocurría en la *Fantasia*, en la *Sonata* es aceptada una forma general, la estructura de sonata clásica. No obstante, en el 1^{er} mov., autores como Emő Lendvai defienden la *hídforma* [forma puente]. Aún así, consideramos más acertada la interpretación general de forma sonata o forma de 1^{er} mov. de sonata, desde el punto de vista clásico, defendida, entre otros, por László Somfai y Michael Brandon Konoval. Ello no es impedimento, para que, como veremos, encontremos comportamientos temáticamente inusuales en el esquema clásico, como por ejemplo, la *exposición* de cinco temas.

Cfr. SOMFAI, László:

- "The «piano year» of 1926" ["El «año del piano» de 1926"], en *The Bartók Companion*, op. cit., pp. 173-188.
- "Bartók vázlatok (I)", op. cit., p. 73.

KONOVÁL, Michael Brandon.: op. cit., pp. 18-19.

Por otro lado, Bartók utiliza la forma sonata en otras obras del mismo periodo. Encontramos esta forma en el 1^{er} mov. del I. *Concierto para piano*, el 1^{er} mov. del II. *Zongoraverseny* [II. *Concierto para piano*] (BB 29, Sz. 95, 1930-31), el 1^{er} mov. del IV. *Vonósnégyes* [IV. *Cuarteto de cuerda*] (BB 50, Sz. 91, 1928) y el 1^{er} mov. del V. *Vonósnégyes* [V. *Cuarteto de cuerda*] (BB 110, Sz. 102, 1934).

La *falsa reexposición* a la que hacemos referencia se sitúa en un punto estratégico si tenemos en cuenta la ley de la sección áurea. Según esta ley, una longitud se divide en dos partes de tal manera que la relación entre la longitud más larga y la longitud total corresponde a la proporción entre la longitud más corta y la longitud más larga. Es decir, si "x" es la longitud más larga, la fórmula matemática para su cálculo sería: $1/x = x/(1-x)$. Siguiendo esta fórmula, la longitud más larga se obtiene multiplicando la longitud total por 0,618 y la longitud más corta -es decir, el resto-, multiplicando la longitud total por 0,382.

Si entendemos la *falsa reexposición* dentro del *desarrollo*, las dos partes del *desarrollo* se estructuran siguiendo la proporción áurea, sin embargo, si por el contrario consideramos la *falsa reexposición* dentro de la *reexposición*, el *desarrollo* dejaría de seguir esta proporción pero, en cambio, la *reexposición* sí lo haría. En cuanto al resultado de aplicar la sección áurea a la estructura de la obra, la diferencia entre la sección áurea y la proporción que realiza Bartók es mínima, por lo que consideramos probable que Bartók tuviese en cuenta esta proporción.

Ver el *Anexo 1*., pp. 195-198.

La sección áurea es un método de estructuración común en las obras de Bartók, lo que apoya nuestra argumentación. Lendvai identifica la aplicación de esta proporción en la construcción formal de obras como el 1^{er} mov. de *Kontrasztok* [Contrastes] (1938, BB 116, Sz. 111), la pieza 140. *Szabad Válgatok* [Variaciones libres] de *Microcosmos*, la *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* [Sonata para dos pianos y percusión] (BB 115, Sz. 110, 1938) o el 1^{er} mov. del *Divertimento* (BB 118, Sz. 113, 1939).

Cfr. LENDVAI, Emő.: op. cit., pp. 27-36.

Estructura	Sección	Subsección	Compases	Total compases
Exposición (134 compases)	1 (43 compases)	1	1-13	13
		2	14-37	24
		3	38-43	6
	2 (91 compases)	4	44-56	13
		5	57-75	19
		6	76-115	40
		7	116-134	19
Desarrollo (41 compases)	3 (20 compases)	8	135-154	20
	4 (21 compases)	9	155-175	21
Falsa reexposición (10 compases)		10	176-185	10
Reexposición (83 compases)	5 (25 compases)	11	186-210	25
	6 (58 compases)	12	211-234	24
		13, coda	235-268	34

Cuadro I.2.4. Estructura del 1^{er} mov. de la Sonata⁸⁴

En cuanto al 2^{do} mov., su estructura es la forma clásica de Lied ternario ABA':

⁸⁴ Reproducimos la partitura completa de la *Sonata* con los compases numerados en el *Apéndice 2.*, pp. 265-292.

Estructura	Sección	Subsección	Compases	Total compases
A (29 compases)	1 (14 compases)	1	1-6	6
		2	7-14	8
	2 (15 compases)	3	15-23	9
		4	24-29	6
B (13 compases)	3 (13 compases)	5	30-42	13
A' (20 compases)	4 (20 compases)	6	43-46	4
		7	47-58	12
		8	59-62	4

Cuadro I.2.5. Estructura del 2^{do} mov. de la Sonata

Por último, el 3^{er} mov. es un Rondó monotemático con la estructura ABA'CA'DA'':

Estructura	Sección	Estructura Rondó	Subsección	Compases	Total compases
I (91 compases)	1 (91 compases)	A (52 compases)	1	1-19	19
			2	20-52	33
		B (39 compases)	3	53-91	39
II (65 compases)	2 (65 compases)	A' (51 compases)	4	92-110	19
			5	111-142	32
		C (14 compases)	6	143-156	14

.../...

Cuadro I.2.6. Estructura del 3^{er} mov. de la Sonata (estructura I y II)

.../...

Estructura	Sección	Estructura Rondó	Subsección	Compases	Total compases
III (91 compases)	3 (91 compases)	A'' (48 compases)	7	157-175	19
			8	176-204	29
		D (43 compases)	9	205-226	22
			10	227-247	21
IV (34 compases)	4 (34 compases)	A''' (34 compases)	11	248-264	17
			12, coda	265-281	17

Cuadro I.2.6. Estructura del 3^{er} mov. de la *Sonata* (estructura III-IV)

I.2.2.2. Material temático

El material temático de la *Sonata* está formado por ocho temas, de los cuales cinco pertenecen al 1^{er} mov., dos al 2^o mov. y uno al 3^{er} mov.

En el 1^{er} mov., el T-1 comienza en el c. 1 (sección 1, subsección 1):



.../...

Ejemplo I.2.26. *Sonata*, 1^{er} mov, cc. 1-12

.../...

13

17

21

26

31

35

.../...

Ejemplo I.2.26. Sonata, 1^{er} mov., cc. 13-40

.../...

41



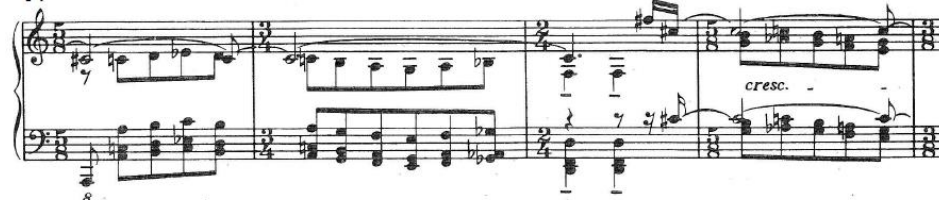
Ejemplo I.2.26. Sonata, 1^{er} mov., cc. 41-43

El T-2 comienza en el c. 44 (sección 2, subsección 4):

44



47



51



Ejemplo I.2.27. Sonata, 1^{er} mov, cc. 41-56

El T-3 en el c. 57 (sección 2, subsección 5):

57



.../...

Ejemplo I.2.28. Sonata, 1^{er} mov, cc. 57-62

.../...

63

68

74

poco cresc. - - -

Ejemplo I.2.28. Sonata, 1^{er} mov, cc. 63-75

El T-4 en el c. 76 (sección 2, subsección 6):

76

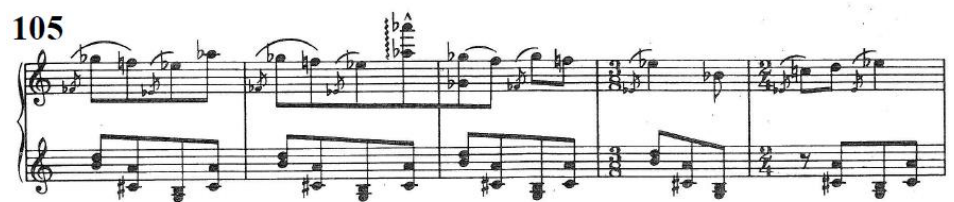
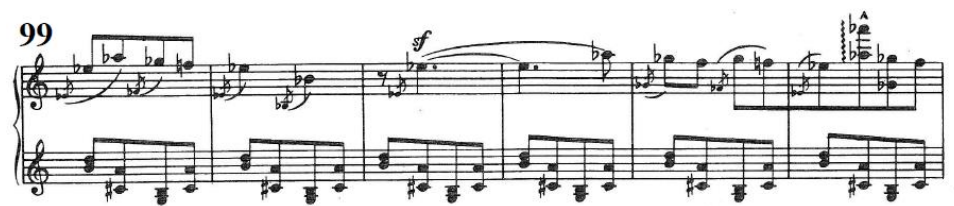
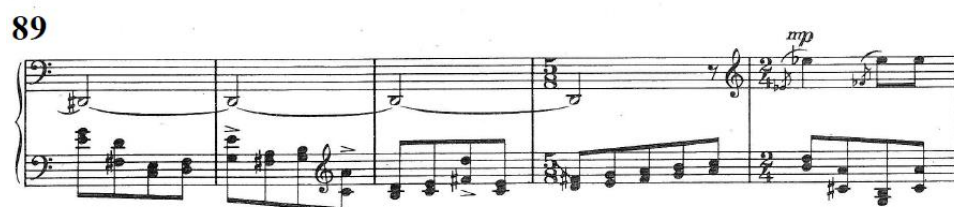
poco cresc. - - -

79

.../...

Ejemplo I.2.29. Sonata, 1^{er} mov, cc. 74-83

.../...



Ejemplo I.2.29. Sonata, 1^{er} mov, cc. 84-115

El T-5 en el c. 116 (sección 2, subsección 7):



Ejemplo I.2.30. Sonata, 1^{er} mov., cc. 116-134

Aunque distingamos cinco temas diferentes, en realidad, el material temático de este movimiento es más homogéneo de lo que a primera vista parece ser. Encontramos diversos elementos que son recurrentes en la elaboración de un mismo tema o en varios temas, que se van desarrollando de diferentes formas y en distintos niveles⁸⁵. Por ejemplo, el T-1 (sección 1, subsección 1) se desarrolla a partir de una idea seminal formada por un tono y un semitono:

⁸⁵ Aún así, entendemos que la diferencia inequívoca en cuanto al carácter, armonía, melodía y desarrollo estructural hace que distingamos cinco temas diferentes y no un único tema o grupo temático, lo que se encuentra en línea con la opinión general.

Cfr. WILSON, Paul.: *The Music of Béla Bartók*, op. cit., pp. 55-57.

SOMFAI, László.: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, op. cit., pp. 48-49.



Ejemplo I.2.31. Sonata, 1^{er} mov, cc. 1-16

Este mismo tipo de desarrollo lo observamos en el T-2 (cc. 44-55, sección 2, subsección 4), ahora dentro de un contexto más melódico, basado en el desarrollo de una célula, formada por una segunda ascendente y un segunda descendente (Do-Re-Do en los cc. 44-45) que se desarrolla por transporte, ampliación e inversión⁸⁶:



.../...

Ejemplo I.2.32. Sonata, 1^{er} mov, cc. 41-46⁸⁷

.../...

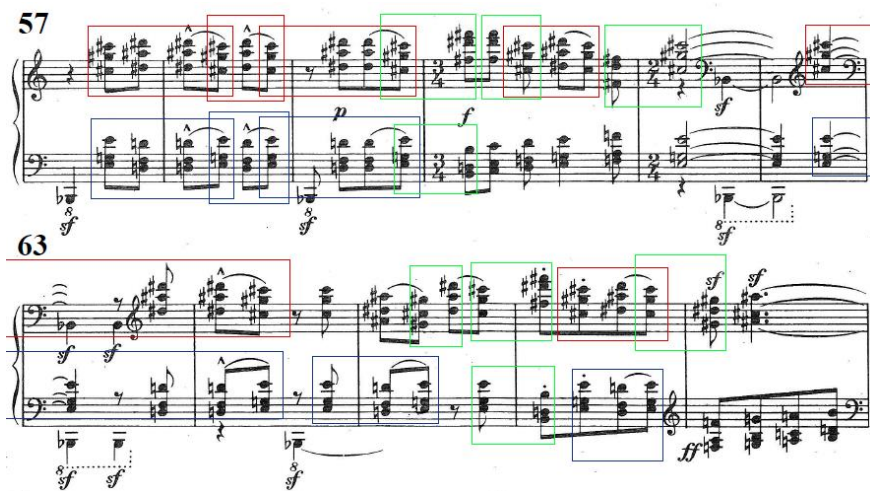
⁸⁶ Con ello queremos decir que en el T-2 se produce un desarrollo concentrado en la melodía, mientras que el T-1, en cambio, juega con el transporte de la célula y la formación de ritmos distintos.

⁸⁷ Marcamos en rojo la célula que referimos, transportada o ampliada, y, en azul, su inversión.



Ejemplo I.2.32. Sonata, 1^{er} mov, cc. 47-56

El T-3, el T-4 y el T-5 potencian este tipo de desarrollo melódico que vemos en el T-2. Así en en estos temas distinguimos el elemento de ascenso y descenso al que nos referimos anteriormente junto con el intervalo de cuarta que aparece en el T-3 pero que adquiere un mayor protagonismo en el T-4 y el T-5:



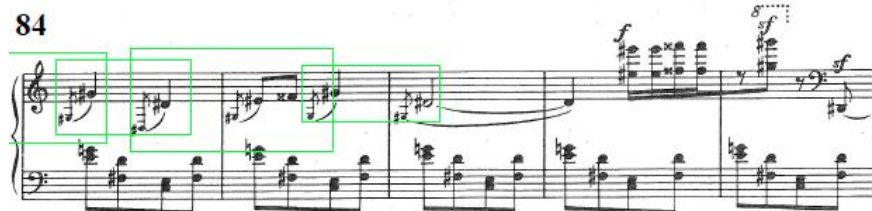
.../...

Ejemplo I.2.33. Sonata, 1^{er} mov., cc. 57-67⁸⁸

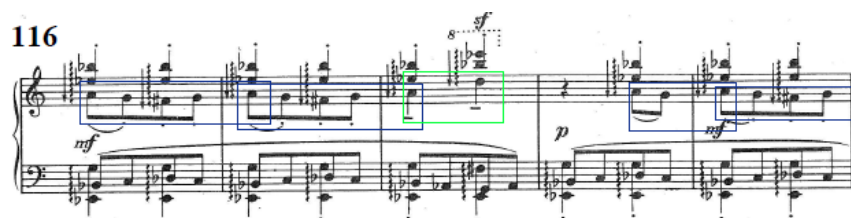
.../...

⁸⁸ En el ejemplo hemos reproducido el T-3 a partir del c. 57 (sección 2, subsección 5).

En cuanto al intervalo de cuarta que comentamos, aparece de diversas formas (que marcamos en verde): como intervalo (directo), como intervalo invertido (quinta) o, también, como ámbito melódico. Este último caso lo vemos, por ejemplo, en los cc. 83-84, Do#-Si-La#-So#, en la continuación del ejemplo en la página siguiente. Asimismo, como hemos hecho en ejemplos anteriores, marcamos en rojo la célula Do-Re-Do (o su transporte) y en azul su inversión.



[.../...]



Ejemplo I.2.33. *Sonata*, 1^{er} mov., cc. 79-88 y 116-125⁸⁹

En cuanto a la forma en la que aparece el material temático en la *Sonata*, en el siguiente cuadro resumimos su secuenciación por secciones:

89 En el ejemplo reproducimos el T-4 a partir del c. 79 (sección 2, subsección 6) y el T-5 a partir del c. 116 (sección 2, subsección 7).

Estructura	Sección	Subsección	Material temático
<i>Exposición</i>	1	1	T-1
		2	
		3	
	2	4	T-2
		5	T-3
		6	T-4
		7	T-5
<i>Desarrollo</i>	3	8	T-1, T-3, T-4, T-5
	4	9	T-2
<i>Falsa reexposición</i>		10	T-1
<i>Reexposición</i>	5	11	
	6	12	T-4, T-1
		13, coda	T-4, T-5

Cuadro I.2.7. Material temático del 1^{er} mov. de la *Sonata*

Así, tras la *exposición* de estos cinco temas, transcurre el *desarrollo* y la *reexposición*, en los cuales los distintos elementos característicos de los temas se elaboran, a veces, de forma superpuesta y/o dentro de un estilo contrapuntístico, como vemos en el inicio del *desarrollo* o en la *reexposición* del T-4 junto con el T-1, en los siguientes compases:



.../...

Ejemplo I.2.34. *Sonata*, 1^{er} mov., cc. 132-136⁹⁰

.../...

⁹⁰ En el ejemplo, los cc. 135-145 pertenecen al *desarrollo* y, los compases cc. 213-224, a la *reexposición*. Continúa en la siguiente página.

168 T-4 T-4

[.../...]

236 Più mosso, $\text{♩} = 144$ T-5

241 T-5

Ejemplo I.2.35. Sonata, 1^{er} mov., cc. 168-171 y 236-237

Como referimos al comienzo de este apartado, el 2^{do} mov. se compone de dos temas. El T-1 comienza en el c. 1 (sección 1, subsección 1):

Sostenuto e pesante, $\text{♩} = 84$

Ejemplo I.2.36. Sonata, 2^{do} mov., cc. 1-6

El T-2 en el c. 7 (sección 1, subsección 2):



Ejemplo I.2.37. Sonata, 2^{do} mov., cc. 6-14

Estos dos temas generan la estructura del movimiento a través de dos fórmulas: un desarrollo que elabora células temáticas de forma independiente y un desarrollo de las células de forma dependiente⁹¹. El primer caso lo observamos en la parte A. Así, el T-1, a partir del c. 15 (sección 2, subsección 3) y el T-2, a partir del c. 24 (sección 2, subsección 4), desarrollan las ideas que expusieron anteriormente, cada uno dentro del contexto armónico, melódico y rítmico en el que se concibieron:



.../...

Ejemplo I.2.38. Sonata, 2^{do} mov., cc. 13-16

.../...

91 Con el desarrollo de forma dependiente queremos indicar aquel desarrollo que, en contraposición con lo que hemos denominado desarrollo de forma independiente, mezcla caracteres de diferentes células temáticas, de modo que un tema, el principal, toma elementos del otro tema, el secundario, para desarrollarse.



Ejemplo I.2.38. Sonata, 2^{do} mov., cc. 17-29⁹²

En cuanto al segundo caso -el desarrollo del material de forma dependiente- lo encontramos en la parte B y en la parte A', lo que hace que los límites entre ambos temas sean más difusos a medida que transcurre el movimiento:



.../...

Ejemplo I.2.39. Sonata, 2^{do} mov., cc. 30-33⁹³

.../...

92 El T-1, a partir del c. 15 (en el fragmento de este ejemplo en la página anterior) desarrolla el material dentro del mismo lenguaje armónico en el que se expuso el T1 en el inicio del movimiento. Así el acorde de la izquierda Lab-Mib-Fa (c. 15) se eleva una octava (c. 16) y se transporta una quinta superior, Mib-Sib-Do (c. 18). En cuanto a la derecha, la segunda mayor Mi-Re que formaba la melodía en los primeros compases del movimiento, se amplía con otra segunda mayor, Sol-La (cc. 15 y siguientes).

El T-2, como vemos, transporta por tonos descendentes el material inicial del tema a partir del c. 25.

93 El acorde que marcamos en el primer sistema tiene la misma disposición que el primer acorde del T-2 en el c. 7, derecha (Ejemplo I.2.37.), sin embargo, vemos que el movimiento de la frase se acercará a la estaticidad del T-1 que al movimiento melódico del T-2.



Ejemplo I.2.39. Sonata, 2^{do} mov., cc. 42-45⁹⁴

En cuanto al 3^{er} mov. de la Sonata, como mencionamos al inicio, el material temático es uniforme y se desarrolla sobre la forma de Rondó (monotemático). Su estructura se desarrolla por la continua variación de un tema que denominamos el T-R (Tema-Rondó), tanto en el estribillo, como en los episodios del Rondó:



Ejemplo I.2.40. Sonata, 3^{er} mov., cc. 1-19

Así, el desarrollo temático tiene como origen un mismo material temático, el cual es usado parcial o íntegramente.

⁹⁴ En cuanto al sistema que reproducimos aquí, el acorde que hemos referido del T-2 (c. 7) es utilizado de igual forma (c. 42) o similar (c. 44), dentro de otro contexto. Este acorde se utiliza para recapitular el T-1 dentro de su escenario característico.

De forma general, cada sección comienza citando el T-R, tomando como referencia todo el material. Ello no significa que la cita sea exacta, sino más bien queremos decir que los elementos característicos del T-R aparecen citados, ya sea igual o a través de una nueva reformulación. El inicio de cada sección cita el T-R dentro del mismo contexto armónico, basando su reelaboración en el ámbito melódico-rítmico, como vemos en el inicio de la sección 2, subsección 4 (c. 92), en el inicio de la sección 3, subsección 7 (c. 157), o en el comienzo de la sección 4, subsección 11 (c. 248):

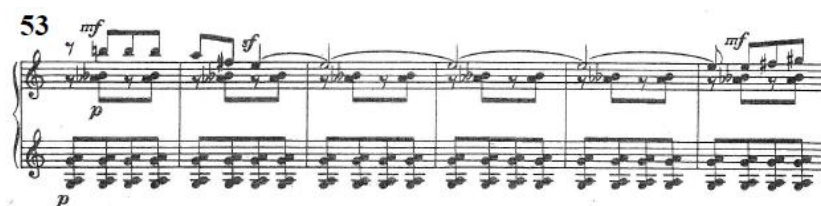
The image displays five musical score excerpts from Beethoven's Sonata, 3rd movement, illustrating thematic references. Each excerpt is presented on a grand staff (treble and bass clefs).

- Excerpt 1 (Measures 92-93):** Labeled "92 Tempo I." and "cresc. - ff". It shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.
- Excerpt 2 (Measures 157-158):** Labeled "157", "Piu vivo, ♩ = con. 184", and "p". It features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.
- Excerpt 3 (Measures 162-163):** Labeled "162" and "f". It shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.
- Excerpt 4 (Measures 248-249):** Labeled "248", "rall. - al", and "f marcato". It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.
- Excerpt 5 (Measures 249-250):** Labeled "249". It shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.

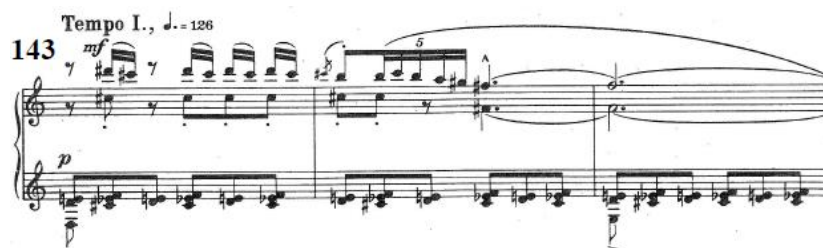
Ellipses [.../...] are used between the first and second excerpts, and between the third and fourth excerpts, indicating that the full score is not shown.

Ejemplo I.2.41. Sonata, 3^{er} mov., cc. 89-93, 156-167 y 244-253

En cambio, en la última parte de cada sección la cita del T-R suele realizarse dentro de otro contexto armónico y de una reformulación melódica más libre:



[.../...]



[.../...]



Ejemplo I.2.42. Sonata, 3^{er} mov., cc. 53-58, 143-145 y 205-208

La utilización parcial del material para generar la frase o periodo se produce, generalmente, después de introducir o citar el T-R en el inicio de cada sección. Este caso lo vemos en los siguientes compases, donde el final de la frase se utiliza para dar comienzo a la siguiente, potenciando así un desarrollo temático orgánico:



Ejemplo I.2.43. Sonata, 3^{er} mov., cc. 13-24

En resumen, en el tratamiento del material temático de la *Sonata* vemos una tendencia hacia el desarrollo de la melodía, mientras que en la *Fantasia* vimos una tendencia a la repetición, ya sea integral o parcial.

I.2.2.3. Pentatonía, heptatonía y octatonía

La *Sonata*, al igual que la *Fantasia*, utiliza un lenguaje armónico especial, es por ello por lo que es necesario utilizar un lenguaje adecuado para describir y clasificar los distintos fenómenos y escenarios armónicos que se suceden. En la *Fantasia* veíamos el uso de las superposiciones para establecer la armonía, en la *Sonata*, por su parte, veremos diversas armonías basadas en escalas que no son siempre diatónicas ni tampoco están formadas siempre por siete sonidos. Entre estas escalas encontramos algunas formadas por cinco sonidos diferentes o pentatonías, otras por siete sonidos o heptatonías, y otras formadas por ocho sonidos u octatonías⁹⁵. Dentro de las escalas pentatónicas distinguimos dos clases. En primer lugar, las escalas anahemitónicas, esto es, aquellas que no incluyen intervalos de segunda menor entre las sonidos que la conforman y, en segundo lugar, las escalas hemitónicas, aquellas que, por el contrario, sí utilizan este intervalo⁹⁶:



Ejemplo I.2.44. Escalas pentatónicas⁹⁷

En la *Sonata* las escalas pentatónicas que más se usan son las anhemitónicas:

⁹⁵ Obsérvese que estamos utilizando los términos "escala" y "armonía", no utilizamos los términos "tonalidad", "atonalidad" o "modalidad". Ello es así porque en este apartado buscamos definir estos elementos o escalas que aparecen en la obra, extraños al lenguaje convencional desde el punto de vista armónico y que servirán para clasificar los fenómenos armónicos que interpretaremos posteriormente, a partir del *Capítulo II.1.*, con la necesaria visión de la influencia del folklore.

⁹⁶ O lo que es lo mismo, en las escalas pentatónicas hemitónicas encontramos distancias de semitono entre algunas de las notas que integran la escala, mientras que en las anhemitónicas, no, la distancia mínima es un tono.

⁹⁷ El intervalos de segunda menor, según la nomenclatura que seguimos, se representa con el 1. El de segunda mayor, con el 2, el de tercera menor con el 3 y el de tercera mayor con el 4.

Sobre la forma que utilizamos para representar las escalas con números, ver la *Introducción, Nota 19*, p. 20.



Ejemplo I.2.45. Sonata, 3^{er} mov., cc. 259-263⁹⁸

En cuanto a las escalas de siete sonidos, encontramos escalas mayores y menores, escalas modales eclesiásticas y otras escalas formadas por el mismo número de tonos (cinco) y semitonos (dos)⁹⁹. En este sentido, Lajos Bárdos establece una nomenclatura para clasificar todas estas escalas y distingue tres tipos de escalas: heptatonía prima, heptatonía secunda y heptatonía tertia¹⁰⁰. La diferencia de cada escala radica en la posición que ocupa cada uno de los dos intervalos de segunda menor con respecto a los demás intervalos de segunda mayor. Así, la heptatonía prima engloba todas las escalas en las cuales la distancia menor entre los dos intervalos de segunda menor son dos intervalos de segunda mayor¹⁰¹. Esto significa que en la heptatonía prima encontramos siete combinaciones que coinciden, a su vez, con las escalas de los siete modos eclesiásticos, ya que en todas y cada una de ellas se cumple esta premisa:

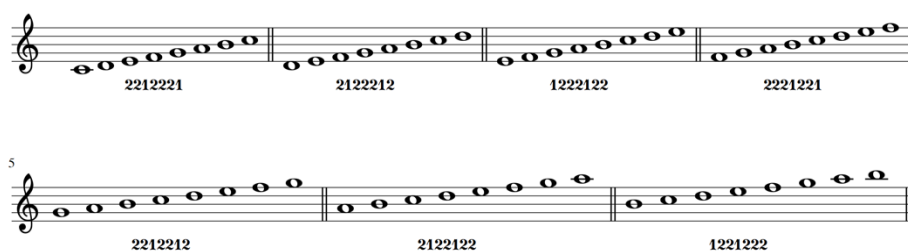
98 Como veremos en los capítulos posteriores, encontraremos escalas pentatónicas completas en pocas ocasiones, sin embargo, el componente pentatónico sí es relevante, lo que procede -entendemos- de la influencia de la música popular, como explicaremos en la *parte II*.

99 Es decir, encontramos escalas en la *Sonata* que están formadas por cinco tonos y dos semitonos (o lo que es lo mismo, cinco segundas mayores y dos segundas menores). Algunas coinciden con la misma disposición que las escalas "tradicionales", pero otras no, aunque estén formadas por los mismos intervalos, ya que en estas últimas escalas la sucesión de los intervalos no es contemplada por ninguna escala "tradicional".

100 Cfr. BÁRDOS, Lajos.: "Ferenc Liszt, the Innovator" ["Ferenc Liszt, el Innovador"], en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 17, n° 1/4, Budapest, 1975, pp. 3-38.

SOMFAI, László; LAMPERT, Vera.: "Bartók, Béla", en *The new Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie (ed.), Macmillan, Londres, 1995, p. 211.

101 Decimos distancia menor para diferenciarla de la otra distancia, mayor. Si estudiamos la escala 1221222, la distancia menor entre los intervalos de segunda menor o semitonos es de dos tonos y la distancia mayor, la que complementa esta distancia, de tres tonos, ya que detrás del último 2 volvería de nuevo el comienzo de la serie, es decir: 122-1222-122-1222-etc.



Ejemplo I.2.46. Escalas heptatónicas prima¹⁰²

En la *Sonata* encontramos ejemplos en los que se utiliza este tipo de heptatonía, incluso de forma superpuesta:



[.../...]



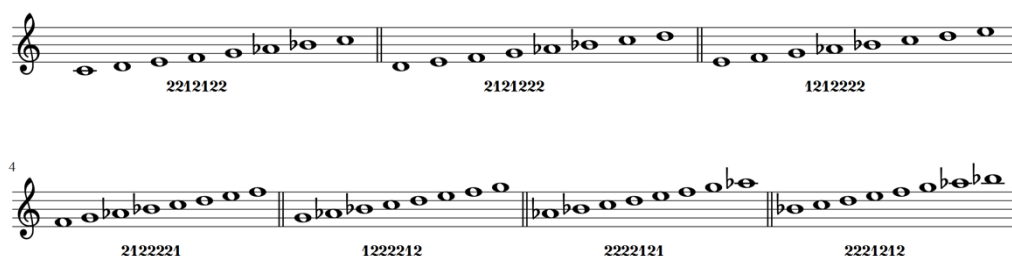
Ejemplo I.2.48. *Sonata*, 1^{er} mov., cc. 126-131 y 3^{er} mov., cc. 127-137¹⁰³

¹⁰² Como comentamos, la ordenación de semitonos y tonos de la heptatonía prima coincide con la de las escalas modales eclesiásticas. Así la primera heptatonía prima del ejemplo, la 2212221, coincide en tonos y semitonos con la escala del modo jonio. Las restantes coinciden con los modos dorio (2122212), frigio (1222122), lidio (2221221), mixolidio (2212212), eolio (2122122) y locrio (1221222).

¹⁰³ Como vemos en el ejemplo, en los cc. 126-131 del 1^{er} mov. se utiliza la heptatonía prima Mi 2122212 (modo dorio) en la derecha, mientras que en los cc. 133-138 del 3^{er} mov. se utiliza la heptatonía prima Re 1222122 (frigio), en la derecha, y la de Re 2122212 (dorio), en la izquierda. Bartók utiliza este último fragmento para ejemplarizar el uso simultáneo de modos.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "Harvard lectures", en *Béla Bartók Essays* [*Ensayos de Béla Bartók*], Benjamin Suchoff (ed.), University of Nebraska Press, Bison, Lincoln, 1992, pp. 367-368.

En cuanto al segundo tipo de heptatonía que establece Bárdos, la heptatonía secunda, la distancia menor entre los dos semitonos o segundas menores que conforman la escala es de segunda mayor¹⁰⁴:



Ejemplo I.2.49. Escalas heptatónicas secunda¹⁰⁵

La heptatonía secunda también se usa en la obra, por ejemplo, en el T-4 (desde el c. 76):



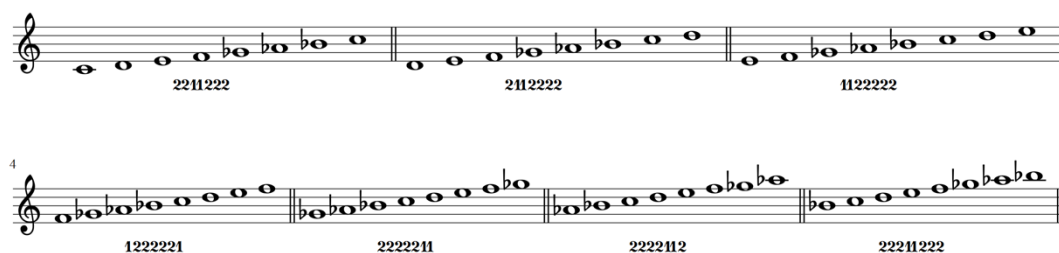
Ejemplo I.2.50. Sonata, 1^{er} mov., cc. 74-88¹⁰⁶

¹⁰⁴ Es decir, igual que comprobamos en el caso de la heptatonía prima, distinguimos dos distancias: una distancia menor -en nuestro caso, una segunda mayor- y una distancia mayor -cuatro segundas mayores-. Así, la escala 1212222 es heptatónica secunda porque se cumple que la distancia menor entre los intervalos de segunda menor de un tono y la distancia mayor, de cuatro tonos.

¹⁰⁵ En realidad la heptatonía secunda 2221212 coincide con la escala acústica, ya que tiene el mismo orden de tonos y semitonos. Es más, puesto que todas las escalas heptatónicas secundas tienen la misma relación de tonos y semitonos, podemos entender que las siete escalas posibles de la heptatonía secunda son, en realidad, distintas reordenaciones de la sucesión de intervalos de la escala acústica.

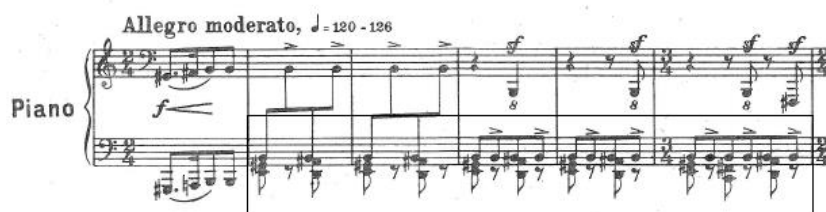
¹⁰⁶ La heptatonía secunda se desarrolla en la melodía formando la escala Re#-Mi#-Fa#-Sol#-La#-Si-Do#-Re#, esto es, la heptatonía secunda Re# 2212122.

En cuanto al tercer tipo de heptatonía, la heptatonía terciaria, la distancia menor entre las dos segundas menores que forman parte de la escala es cero, esto es, se encuentran juntas¹⁰⁷:



Ejemplo I.2.51. Escalas heptatónicas terciaria

Por ejemplo, el inicio de la *Sonata* utiliza este tipo de escala:



Ejemplo I.2.52. Sonata, 1^{er} mov., cc. 1-6¹⁰⁸

El tercer tipo de escalas que identificamos en la *Sonata* son las escalas octatónicas, es decir, escalas que combinan, de forma sucesiva, un tono y un semitono. Solo existen dos posibilidades, una que combina semitono-tono sucesivamente (12121212), denominada escala octatónica en proporción 1:2 y otra que combina tono-semitono de la misma forma (21212121) y que denominamos escala octatónica en proporción 2:1:



Ejemplo I.2.53. Escalas octatónicas

¹⁰⁷ Es decir, siguiendo el mismo razonamiento que hemos utilizado para la heptatonía prima y la heptatonía secunda, en la heptatonía terciaria la distancia menor entre los dos semitonos es cero, mientras que la mayor es de cinco segundas mayores. Así, por ejemplo, la escala 1122222 es una escala heptatónica terciaria.

¹⁰⁸ La heptatonía terciaria se forma en el acompañamiento de acordes de la izquierda. Se utilizan los sonidos Mi-Fa#-Sol#-La#-Si-Do-Re-Mi que forman la heptatonía terciaria Mi 2221122.

En la *Sonata* la octatonía suele aparecer de forma parcial. Por ejemplo en los siguientes compases, donde se utiliza la octatonía en el T-1 del 1^{er} mov., a partir del c. 14:



Ejemplo I.2.54. Sonata, 1^{er} mov., cc. 13-20¹⁰⁹

Podemos concluir, que en la *Sonata*, es evidente que, aunque la estructura sea clásica, Bartók ha expandido sus características, desarrollando el material temático a través de un lenguaje armónico basado en escalas diatónicas y no diatónicas.

Teniendo en cuenta el análisis preliminar de la *Fantasía* y la *Sonata* que hemos realizado en este capítulo, comprobamos que la estructura de las obras, así como la forma en el que el material temático es tratado, es diferente en cada caso. En la *Sonata* el desarrollo temático predomina como principio estructural, mientras que en la *Fantasía* lo hace la repetición y la variación de células que conforman el tema o grupo temático. Todo ello dentro de un contexto armónico en el cual entran en juego conceptos, escalas y formas no habituales dentro de un lenguaje tradicional y sobre el cual profundizaremos en los siguientes capítulos teniendo en cuenta la influencia del folklore en las obras.

109 Como vemos en el ejemplo, se utiliza la octatonía en proporción 2:1 desde Mi, en la derecha, (lo que sería la escala Mi-Fa#-Sol-La-[La#]-[Si#]-[Do#]-[Re#]-Mi) y la octatonía en proporción 1:2 desde Mi, en la izquierda (es decir, la escala Mi-Mi#-[Fax]-Sol#-La#-Si-Do#-Re-Mi).

PARTE II.

LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE MUSICAL EN LAS OBRAS

II.1. LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE INSTRUMENTAL

II.1.1. En la *Fantasía*

En el estudio de la influencia del folklore instrumental en la *Fantasía*, nos centramos principalmente en las características del folklore -el folklore andaluz- y del instrumento popular español por antonomasia -la guitarra-, más en concreto, en las características que se derivan del uso popular de este instrumento¹¹⁰. La influencia de la guitarra en la *Fantasía* refleja el pensamiento de Falla sobre el uso popular de este instrumento, ya que vemos este reflejo no solo en el ritmo "*exterior*", como ha sido utilizado tradicionalmente, sino también en el ámbito "tonal-armónico" de la obra¹¹¹.

¹¹⁰ El folklore evocado en la *Fantasía* es el folklore andaluz, como se infiere del escrito de Manuel de Falla a J. M. Gálvez, cuando la obra fue incluida en el homenaje gaditano de la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia en 1926 y que recoge Antonio Gallego al catalogar la *Fantasía*: "[...] El título de Bética no tiene ninguna especificación *especialmente sevillana*: con él solo he pretendido rendir homenaje a nuestra raza *latino-andaluza*."

GALLEGO, Antonio.: *Catálogo, op. cit.*, p. 170.

Al diferenciar el folklore instrumental -que estudiaremos aquí- del folklore vocal -que estudiaremos en el capítulo siguiente- estamos aislando, de forma consciente, los dos sujetos o grupos principales que generan el fenómeno musical. Esta división la hacemos deliberadamente puesto que nuestro objetivo es poder definir el tipo y el origen de la influencia, aunque somos conscientes de que no se produce así en la realidad, sino que comparten características en los procesos armónicos, melódicos, rítmicos y estructurales. Con esta división pretendemos, más bien, concentrar y ordenar nuestra atención, bien hacia las características relacionadas con el instrumento, bien hacia la voz, para de esta forma posibilitar un acceso más directo con cada medio, aunque la influencia se dé en ambos.

¹¹¹ "[...] El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico. El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo -el valor puramente tonal-armónico- apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente."

FALLA, Manuel de.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos, op. cit.*, p. 178.

II.1.1.1. El valor rítmico de la guitarra

El valor rítmico de la guitarra se refleja en la *Fantasia* de dos formas, una más general, a través de la evocación de patrones o comportamientos rítmicos característicos, y otra más concreta, a través de los efectos rítmicos procedentes de la guitarra.

En cuanto a la primera forma, los patrones o comportamientos rítmicos característicos normalmente no se usan tal cual, sino que son transformados o adaptados al contexto en el que se inscriben. En algunas subsecciones encontramos una referencia a un ritmo o patrón rítmico concreto, como es el caso de la bulería y la guajira. En otros casos no identificamos un elemento rítmico específico, sino que detectamos, más bien, elementos que caracterizan el ritmo del folklore español. Así, la *Fantasia* comienza evocando de forma libre el ritmo de bulería, lo que corresponde con lo que definimos anteriormente como la V-a del GT-1¹¹²:



.../...

Ejemplo II.1.1. *Fantasia*, cc. 1-4¹¹³

.../...

¹¹² Lee Harper y Nommick defienden en este pasaje de la *Fantasia* la evocación del ritmo de la bulería.

Cfr. HARPER, Nancy Lee.: *Manuel de Falla: his life and music [Manuel de Falla: su vida y su música]*, The Scarecrow Press Lanham, Maryland-Oxford, 2005, p. 79.

NOMMICK, Yvan.: *Manuel de Falla: Œuvre et évolution, op. cit.*, pp. 168-207.

¹¹³ En el ejemplo indicamos con números la forma de contar los tiempos en la bulería, que explicamos más adelante. Así mismo, a modo de ejemplo, rodeamos en los cc. 1 y 4 los tiempos o notas acentuadas, las cuales coinciden con los acentos que escribe Falla en la partitura.

El ritmo de la bulería es ternario y anacrúsico. Cada ciclo rítmico está formado por doce partes o tiempos que forman en total cuatro compases. Las partes se cuentan del siguiente modo (marcamos en negrita las partes acentuadas):



Ejemplo II.1.1. *Fantasía*, cc. 5-8

La comparación entre este esquema rítmico de la de la *Fantasía* y el esquema de la bulería original, evidencia que este ritmo ha sido adaptado y transformado, manteniendo sus características más importantes. De ahí que entendamos que se trata de una evocación "libre" de la bulería:

Bulería	C-I y C-II de la V-a	
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	C-I
7 8 9 10 (1 2)	7 8 9 10 1 2	C-II

Cuadro II.1.1. Esquema rítmico de la bulería y de la C-I y la C-II (V-a) de la *Fantasía*¹¹⁴

1 2 3
4 5 6
7 8
9 10
(1 2)

Cfr. ROSSY, Hipólito.: *Teoría del cante jondo*, Credsa, Barcelona, 1966, pp. 118-123.

¹¹⁴ Los números en negrita marcan las partes acentuadas. La construcción de la frase en la *Fantasía* combina estas dos células que señalamos -la C-I y la C-II-, de forma que en los cc. 1-8 se genera la siguiente estructura:

c. 1:	1 2 3 4 5 6	c. 5:	1 2 3 4 5 6
c. 2:	1 2 3 4 5 6	c. 6:	1 2 3 4 5 6
c. 3:	1 2 3 4 5 6	(c. 7):	1 2 3 4 5 6
c. 4:	7 8 9 10 1 2	(c. 8):	7 8 9 10 1 2

En el esquema rítmico anterior escribimos entre paréntesis los cc. 7-8 porque la acentuación está debilitada, es decir, seguimos diferenciando la agrupación de tres en el c. 7 y la de dos en el c. 8, pero se ha debilitado el pulso rítmico inicial a través de la eliminación de la mayoría de los acentos y de la introducción del *legato* en la línea melódica.

Sobre el análisis de lo que definimos como C-I y la C-II en este fragmento, ver el *Ejemplo I.2.6.*, p. 44.

Siguiendo con el análisis de la presencia de patrones rítmicos concretos procedentes del folklore en la *Fantasia*, en la V-b distinguimos un patrón rítmico de otro género, la seguidilla¹¹⁵:

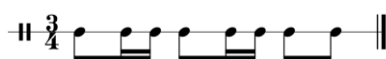


Ejemplo II.1.2. *Fantasia*, cc. 9 -15¹¹⁶

115 En la V-b distinguimos el patrón rítmico de la "seguidilla", no el de la "seguiriya gitana". La seguidilla y la seguriya gitana no son los mismos conceptos, aunque la denominación sea similar, se hace referencia a dos géneros muy diferentes. Mientras que la seguidilla se trata de un canto métrico con guitarra en ritmo ternario, la seguriya gitana es un canto libre de guitarra en ritmo alterno (6/8 y 3/4), se trata de un "lamento sin ritmo métrico", como así definiríamos siguiendo la clasificación que utiliza Hipólito Rossy.

Cfr. ROSSY, Hipólito.: *op. cit.*, pp. 161-164 y 267-272.

El patrón rítmico típico de la seguidilla es el siguiente:



Patrón rítmico típico de la seguidilla

Este ritmo también puede aparecer en algunos fandangos.

Cfr. FERNÁNDEZ MARÍN, Lola.: "El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz", en *Música y Educación*, nº 65, Madrid, marzo 2006, pp. 57-58.

116 Como observamos en el ejemplo, la V-b evoca el ritmo típico en la seguidilla respetando el mismo tipo de compás y el mismo comienzo típico que definimos anteriormente.

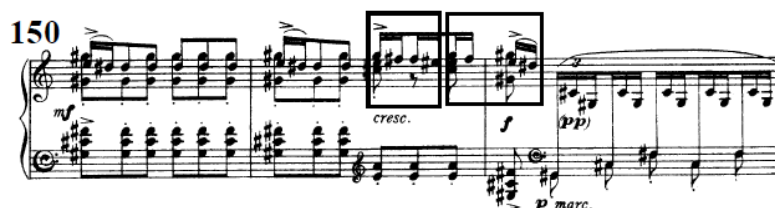
Encontramos ejemplos de seguidillas en los cancioneros que sabemos que Falla consultó, como porejemplo, las *Seguidillas sevillanas*, dentro de *Ecos de España* de Inzenga, cuyo esquema rítmico en los primeros compases coincide con la C-II de la V-b.

Inzenga consideraba que era necesario una experimentación directa con la canción popular y que su esencia no puede ser entendida solo a través del documento escrito, lo que coincide con el pensamiento de Falla. Asimismo, se preocupaba por escribir un acompañamiento coherente con el lenguaje folklórico de la línea principal que acompañan, utilizando, según sus palabras, los "extraños acordes" y los "picantes ritmos" que caracterizan la música popular.

Cfr. INZENZA, José.: *Cantos populares de España*, Romero y Marzo, Madrid, 1878, p. XIV.

La confección de un acompañamiento coherente con la canción popular también era importante para Falla: "[...] Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente

En cuanto al segundo punto que mencionamos en relación al comportamiento rítmico -esto es, la evocación de ritmos o características rítmicas que no se materializan en un patrón concreto o que la relación no es tan clara como en otros casos-, encontramos la influencia del folklore en cuanto al desarrollo rítmico de la frase. En este sentido, en la formación de la frase existe a veces una divergencia entre el pulso rítmico y el sentido melódico. Con ello nos referimos a que la agrupación rítmica determinada por los acentos, marca una agrupación diferente a la ordenación melódica, como vemos en los cc. 151-152 de la *Fantasía*:



Ejemplo II.1.3. *Fantasía*, cc. 150-152

El acento rítmico en la línea descendente formado por cuatro semicorcheas en el c. 151 (Sol#-Fa#-Fa#-Mi#) recae en la primera semicorchea del grupo (Sol#), mientras que en la línea similar que se forma entre el final de dicho compás y el siguiente (Sol#-Fa#-Mi-Re#), recae en la tercera semicorchea del grupo (Mi). Melodía y ritmo no coinciden, puesto que a la estructura ternaria que sugiere el acompañamiento, marcada en los acordes y los acentos, se le suma la subdivisión binaria que sugiere el sentido del movimiento de la línea melódica. Este tipo de "desajuste" rítmico-melódico por superposición de patrones con diferente subdivisión, la encontramos en algunos cantes métricos con guitarra como las seguidillas: "[...] A veces, el cambio de canto está buscado expresamente, porque le da gracia al canto, e incluso se ponen

melódicas de sus canciones. Aún diré más: el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma."

FALLA, Manuel de.: "Nuestra música", en *Escritos*, op. cit., p. 57.

En este línea cabe mencionar que -como estudia María Dolores Cisneros- Falla toma inspiración del acompañamiento escrito en el cancionero de Inzenga para escribir el acompañamiento de al menos tres de las *Siete Canciones populares* (*El paño*, *Seguidilla Murciana* y *Canción*).

Cfr. CISNEROS SOLA, María Dolores: op. cit., p. 68.

Al comparar el tipo de acompañamiento que Falla utilizó en las *Siete Canciones populares* y el de las canciones de las cuales tomó inspiración, se hace evidente que no solo la línea melódica sirve de inspiración sino el acompañamiento del propio Inzenga, lo que evidencia la confianza que tenía Falla en el trabajo etnomusicológico de Inzenga.

juntas dos palabras iguales una llana y otra con el acento cambiado para hacerlo más llamativo, diciendo, por ejemplo, novio, *novió*; claro, *claró*; toíto, *toitó*, negra, *negrá*; etc."¹¹⁷.

En cuanto a la segunda forma a través de la cual el valor rítmico del uso popular de la guitarra influencia la *Fantasía* -esto es, la forma relativa a los efectos rítmicos característicos del instrumento-, nos referimos, en concreto, a dos toques básicos: el *rasgueado* y el *punteado*. La evocación de estos dos toques básicos en la *Fantasía* influencia el ritmo, ya que los vemos "traducidos" al piano a través de diferentes efectos, agrupaciones y figuraciones rítmicas. Con respecto al *rasgueado*, son los glissandos, arpeggios, cascadas de notas y acordes que se suceden en la *Fantasía* los que evocan este efecto. Dentro de este toque, podemos distinguir varios tipos, el *rasgueado seco*, el *rasgueado graneado*, el *chorlitzazo*, el *rasgueado doble*, el *golpe* y el *chorlitzazo doble*¹¹⁸. En la *Fantasía*, el *rasgueado seco*, el *chorlitzazo*, el *chorlitzazo doble* y el *golpe* se evocan a través de acordes placados, los cuales generalmente se componen de disonancias¹¹⁹. De esta forma, las disonancias, los choques de segunda, emulan esta "aspereza"

117 ROSSY, Hipólito.: *op. cit.*, p. 274.

Así nuestro segundo grupo de semicorcheas podría tratarse de esa palabra llana cuyo acento cambiamos con respecto al primer grupo de semicorcheas.

118 Esta clasificación de *rasgueados* se realiza en el método de Rafael Marín, el cual sabemos que Falla consultó.

MARÍN, Rafael.: *Aires andaluces: Colección de piezas para guitarra*, Unión Musical Española, Madrid, 1972.

Ver también el *Capítulo I.1., Nota 42*, p. 32.

El método de Marín es la primera obra teórica sobre la guitarra desde la perspectiva popular que reflexiona sobre el "toque" popular.

Cfr. TORRES CORTÉS, Norberto.: "Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas", en *Música oral del Sur*, nº 6, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2005, p. 275.

119 Rafael Marín define estos cuatro tipos de *rasgueados* de la siguiente forma:

El *rasgueado seco*: "[...] produce un efecto diferente al graneado, pues en éste vibran todas las cuerdas al mismo tiempo, mientras que en el otro no. La forma de ejecutarlo es como sigue: se pone la mano derecha a la altura del aro [...] de la guitarra, los dedos juntos y ligeramente encorvados, y en esta posición se deja caer la mano encima de las cuerdas (como si dijéramos a mano muerta) y procurando no sujetarla por lo menos hasta haber pasado por encima de todas [...] y no antes, con el fin de no agotar las vibraciones."

El *chorlitzazo*: "[...] una especie de golpe dado con el dedo medio. Se coge este dedo con el pulgar [...] y se despide con la fuerza que uno crea conveniente, procurando dar en medio de las cuerdas a fin de que suenen la quinta, cuarta y tercera; la mano se coloca despegada de la tapa con objeto de que no se amortigüen los sonidos y el sitio más adecuado para darlo es unos tres centímetros por debajo de la boca de la guitarra".

En el *chorlitzazo doble*: "[...] se cierra la mano derecha y el pulgar se pone de modo que sujete a los demás dedos, lo mismo que si tuviera uno algo metido en la mano y aprieta para que no se lo arrebaten [...]. Una vez puesta la mano en esta posición se lleva hacia el traste doce, y allí, con la mano elevada unos dos ó tres centímetros [...] se empieza por ir soltando dedo por dedo, lo más rápidamente posible, comenzando por el meñique, y procurando que la mano al mismo tiempo vaya bajando hacia el puente, advirtiendo que este rasgueado completo se compone de tres veces la misma operación y él de por sí llena un compás de 3/4."

El *golpe*: "[...] se pondrá la mano derecha [...] elevada de las cuerdas como unos tres ó cuatro centímetros dóblese el

por su segunda falange, y en esta forma se dejará caer la mano hacia la tapa, procurando que el dedo medio y el anular, al dar en dicha tapa, lo efectúen con las yemas de los dedos, y el índice en el momento que los otros producen el golpe, más bien dicho al mismo tiempo, pierde la

sonora y potencian a su vez la vertiente percusiva del instrumento generando estos "acordes bárbaros" característicos del folklore¹²⁰:



[.../...]



[.../...]



Ejemplo II.1.4. *Fantasia*, cc. 1, 9 y 150

El *rasgueado graneado* y *rasgueado doble* lo vemos reflejado en las cascadas de notas, glissandos y conjuntos de notas irregulares que aparecen en la obra¹²¹:

posición que lleva, pues pasando por encima de la cuarta, tercera, segunda y primera, queda recto [...], esto es, que ha de producir un sonido igual que que produce un rasgueado seco, sólo que con menos potencia".

MARÍN, Rafael.: *op. cit.*, pp. 75-77.

120 Falla usa el término "aspereza" para describir el efecto sonoro que evoca Debussy en la *Sérénade interrompue*.

Cfr. FALLA, Manuel de.: "Claude Debussy y España", en *Escritos*, *op. cit.*, pp. 76-77.

El término "acordes bárbaros" lo utiliza para definir el tipo de toque característico de la guitarra popular.

FALLA, Manuel de.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos*, *op. cit.*, p. 180.

121 Marín define el *rasgueado graneado* de la siguiente manera: "[...] Hay rasgueado que llamaremos *graneado*, el cual se ejecuta como sigue: la mano derecha un poco encorvada hacia dentro [...], los dedos juntos y casi rectos, y empezando con el dedo meñique, siguiéndole el anular, medio e índice, se pasarán uno tras otro por las cuerdas, empezando por las sexta y concluyendo por la primera, haciendo de manera que en ese recorrido se oigan los sonidos claros: esto es, que los dedos vayan lo suficientemente separados para que se oigan con claridad los sonidos producidos por cada uno de ellos."

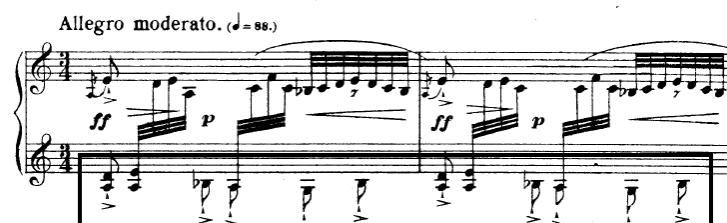


[.../...]



Ejemplo II.1.5. *Fantasia*, cc. 17-18 y 52

En cuanto al segundo toque básico que hemos mencionado -el *punteado*- se evoca en el piano dentro de un ámbito melódico generalmente reducido, con notas "picadas" o "punteadas", dentro de un plano rítmico, normalmente más regular en comparación con el *rasgueado*. Así encontramos *punteados* en la línea melódica (grave) que se forma, por citar algunos ejemplos, en la V-a en los cc. 1-2, y, en la V-d, en los cc. 29-31, 54-55 y 63-64:



.../...

Ejemplo II.1.6. *Fantasia*, cc. 1-2

.../...

El *rasgueado doble*: "[...] mientras dura, no para de oírse sonidos; se coloca la mano lo mismo que para el graneado, y una vez que han recorrido los cuatro dedos las seis cuerdas, no bien acaba de salir el dedo índice, cuando el pulgar [...] entradando á las cuerdas, empezando por la primera hasta llegar á la sexta, y no bien termina de dar á ésta cuando se hace otro movimiento bajando. Estos tres movimientos tienen la duración de un compás de 3/4, y, como se comprenderá, la forma de dar con el pulgar empezando por la primera, no puede ser otra que por la parte de la uña, esto es, como haría un aprendiz á pianista para hacer una escala rápida que se vale del pulgar."

MARÍN, Rafael.: *op. cit.*, pp. 74-76.



[.../...]



[.../...]



Ejemplo II.1.6. *Fantasía*, cc. 29-31, 54-55 y 62-64

II.1.1.2. El valor tonal-armónico de la guitarra

En cuanto al segundo valor musical de la guitarra al que aludía Falla, el valor tonal-armónico, analizamos su repercusión en la obra en torno a dos planos. En primer lugar, examinamos esta influencia en lo que podemos denominar la macroestructura armónica, es decir, los procesos armónicos que se producen en la obra, concebida ésta como un todo, y, en segundo lugar, en la microestructura armónica de la obra, esto es, en los procesos armónicos que se desarrollan en estructuras completas que son más pequeñas que la obra en sí¹²².

¹²² Con estos dos términos, macroestructura y microestructura, queremos hacer mención a que, en la macroestructura, analizamos la relación entre las diferentes regiones armónicas que se suceden en la obra, así como la estructura armónica global que conforman. En cuanto a la microestructura armónica, estudiamos cómo se establece la armonía en las sucesivas partes que constituyen la frase o el periodo, esto es, qué tipo de acordes se utilizan, cuáles son los grados armónicos que se utilizan y cómo se desarrolla la armonía.

En cuanto al primer plano de análisis, la macroestructura, observamos que, aunque la armonía es eminentemente modal, su tratamiento no es tradicional. La armonía general de la obra es Mi flamenco, y las regiones armónicas que se suceden no son las previsibles desde un punto de vista tradicional armónico¹²³. Es por todo ello por lo que preferimos utilizar el término modalidad para definir el lenguaje armónico, puesto que abarca más modulaciones y situaciones armónicas diferentes y, a su vez, no está tan enlazada con el concepto tradicional armónico:

Parte	Sección	Subsección	Modalidad
1	1	1	IV (La frigio, cc. 1-6) II (Fa eolio, principalmente, cc. 7-8)
		2	I (Mi flamenco)
		3	I (Mi flamenco, cc. 16-21) V (Si flamenco, cc. 22-28)
		4	IV (La eolio)

.../...

Cuadro II.1.2. Macroestructura armónica de la *Fantasía* (modalidades principales), parte 1

.../...

¹²³ Una definición del modo flamenco la encontramos en la *Teoría Musical del Flamenco* de Lola Fernández Marín: "[...] El modo flamenco es el *modo frigio armonizado cuyo acorde de tónica está mayorizado*, es decir, tiene la 3ª elevada 1/2 tono ascendentemente. Se caracteriza también porque sus grados III II y I rara vez se presentan en forma de tríadas consonantes, sino como acordes disonantes de cuatro sonidos mínimo, con variantes que dependen del *palo* y de las posiciones de la guitarra."

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola.: *Teoría Musical del Flamenco*, Acordes Concert, Madrid, 2004, p. 77.

Por otro lado, la armadura general de la *Fantasía* es propia del modo flamenco de Mi. Como explica Fernández Marín, la armadura característica del modo flamenco de Mi no incluye ninguna alteración, como efectivamente vemos que se corrobora en la obra.

Cfr. FERNÁNDEZ MARÍN, Lola.: "El flamenco", *op. cit.*, p. 40.

Nos hemos referido a la armadura general de la obra porque existen dos fragmentos con distinta armadura: los cc. 205-270, con cinco sostenidos (Fa#-Do#-Sol#-Re#-La#) y los cc. 299-305, con un bemol (Sib). En el primer caso entendemos que la armadura evita multiplicar la escritura de las alteraciones accidentales en un fragmento más o menos extenso, por tanto hay una razón práctica. En el segundo, se nos plantea la duda de este uso, puesto que, por ejemplo, en los cc. 1-8, de extensión similar, no se utiliza el Sib en la armadura sino que se señala como alteración accidental. Consideramos que esta diferencia deriva de la distinta posición que ocupa teniendo en cuenta el punto estructural en el que se encuentran y su relación con el resto de secciones y situaciones de la obra. Cuando se cambia la armadura en los cc. 299-305, se transporta un material precedente, por tanto es evidente su relación con la modalidad de Mi -que sigue siendo la principal-. En el comienzo de la obra la eliminación del Sib en la armadura y su traspaso a alteración accidental, diluye la importancia de la modalidad principal de estos compases -La frigio- y la relaciona con modalidad general de la obra -Mi flamenco-, ya que coincide con la armadura de Mi en el lenguaje modal del flamenco, es decir, cero alteraciones.

Consideramos que este suceso también pudo ser problemático para Falla, puesto que en el borrador de la obra aparece el Sib en la armadura en los ocho primeros compases, opción que como vemos en la versión final descarta, lo que refuerza nuestra argumentación.

Cfr. Documento LVA2, AMF, Granada.

Parte	Sección	Subsección	Modalidad
(1)	2	5	V (Si mixolidio con 6ª ausente, cc. 36-40, 43-44) VI (Do dorio, cc. 41-42, 45-46) III (Sol# mixolidio, cc. 47-53) II (Fa lidio, cc. 54-57)
		6	I (Mi flamenco)
		7	II (Fa# frigio, cc. 63-66, 71-74) I (Mi flamenco, cc. 67-70, 75-78) III (Sol eolio con 3ª mayor, cc. 79-86)
		8	V (Si mixolidio con 6ª menor, cc. 87-91) II (Fa# mixolidio con 6ª menor, cc. 92-96) III (Sol# mixolidio, cc. 97-114, al final se diluye)
	3	9	V (Si eolio con 3ª mayor)
	4	10	III (Sol# frigio, cc. 150-157) IV (La eolio, con y sin 7ª sensibilizada, cc. 158-165)
		11	I (Mi flamenco)
		12	V (Si flamenco, cc. 183-194) III (Sol# mixolidio, cc. 195-204, al final se diluye)
	5	13	VI (Do# dorio)
2	6	14	IV (La frigio, cc. 271-276) II (Fa eolio, principalmente, cc. 277-278)
		15	I (Mi flamenco)
		16	I (Mi flamenco, cc. 286-291) V (Si flamenco, cc. 292-298)
	7	17	VII (Re eolio)
		18	I (Mi mixolidio con 6ª ausente, cc. 306-310, 313-314) II (Fa dorio, cc. 311-312, 315-316), VI (Do# mixolidio, 317-327, al final se diluye)
		19	II (Fa lidio con 7ª menor)
	8	20	I (Mi eolio con 3ª mayor)
	9	21	V (Si frigio, cc. 353-359) VI (Do eolio y frigio, cc. 360-365) IV (La frigio, cc. 366-369)
	10	22, coda	VI (Do# frigio, cc. 370-377) bI (Mib frigio, cc. 378-381) II (Fa# frigio, cc. 382-389, al final se diluye) I (Mi dorio, cc. 390-393, Mi flamenco, cc. 394-407)

**Cuadro II.1.2. Macroestructura armónica de la *Fantasía* (modalidades principales),
parte 1 y 2**

La armonía utilizada en la *Fantasía*, como se observa en el cuadro precedente, privilegia el movimiento entre regiones armónicas situadas a distancia de segunda. No encontramos la relación V-I como región armónica, pero, en cambio, la relación II-I es repetida continuamente, lo que evidencia un nuevo orden armónico, en el que el V no tiene una función de "dominante tradicional"¹²⁴.

Respecto a la microestructura -nuestro segundo plano de análisis de la influencia del valor tonal-armónico de la guitarra en la obra-, concretamos la influencia, en primer lugar, en la formación del acorde en sí. Así, la formación del acorde en la *Fantasía* privilegia el intervalo de cuarta, al igual que hace el acorde formado por el sonido de todas las cuerdas al aire de la guitarra¹²⁵. No obstante, la mayoría de los acordes de la *Fantasía* no incluyen los intervalos de cuarta que genera el sonido de las cuerdas al aire de la guitarra tal cual, sino que normalmente los combinan de otra forma, los transportan y/o los modifican. La *Fantasía* comienza citando el sonido de las tres primeras cuerdas al aire de la guitarra, Mi-La-Re, pero no los combinan de forma sucesiva, sino que forman una cuarta justa y segunda mayor consecutivamente: La-Re-Mi. Una situación similar la encontramos en el c. 29, donde se cita, en los mismos términos, las cinco primeras cuerdas al aire de la guitarra, Mi-La-Re-Sol-Si:

124 Que como estudiaremos, también se proyecta en la microestructura armónica, ya que existe un predominio de las cadencias II-I.

La relación II-I a la que aludimos en la macroestructura, como vemos en el cuadro precedente, la encontramos entre la subsección 1 y 2, 5 y 6, 7, 14 y 15, 18, 19 y 20, y en la 22. La relación II-I también se traslada a otras modalidades, por ejemplo, en la subsección 5, el modo de Si se yuxtapone repetidamente al de Do, formando V-VI-V-VI, o lo que lo mismo, I-II-I-II dentro del modo de Si, por lo que el modo de Do se interpreta como su II frigio.

Por otro lado, cuando nos referimos a la relación V-I (relación de cadencia perfecta), nos referimos a esta sucesión de grados, no a su inversa, I-V, que la encontramos, por ejemplo en la subsección 3.

En cuanto a la cadencia II-I, es denominada cadencia resolutive y funciona como cadencia perfecta del modo flamenco, equivalente a la cadencia V-I en la armonía tradicional.

Cfr. FERNÁNDEZ MARÍN, Lola.: *Teoría*, op. cit., p. 84.

Así, entendemos que el II ha sustituido al V en funcionalidad "dominante" no solo para establecer la modalidad, sino también en la relación entre las regiones armónicas de la obra. Podemos decir que el II constituye nuestra "pseudo-dominante" o "región pseudo-dominante", en el sentido en el que ejerce la función que haría la dominante en un contexto armónico tradicional.

125 "[...] la *Fantasía Baetica* (1919), supone la apuesta más elevada y comprometida en llevar al piano, el valor puramente tonal-armónico de la guitarra, su núcleo armónico, esto es, los intervalos de cuarta, además de los giros melódicos y el pulso rítmico que de forma natural surgen en la guitarra."

VICENT LÓPEZ, Alfredo.: op. cit., p. 29.

En cuanto a los intervalos que genera el sonido de las cuerdas al aire de la guitarra tocadas de forma sucesiva, se producen tres intervalos de cuarta justa, seguidos de un intervalo de tercera mayor y uno de cuarta justa: Mi-La-Re-Sol-Si-Mi.



[.../...]



Ejemplo II.1.7. *Fantasia*, c. 1 y 29¹²⁶

Aún así, la mayoría de los acordes de la *Fantasia* no combina exclusivamente las cuartas que produce el sonido de las cuerdas al aire de la guitarra, sino que transportan esta relación interválica para formar nuevas combinaciones y a veces modifican también la cualidad de la cuarta¹²⁷. Por ejemplo, podemos interpretar el acorde formando en el c. 121, como una reordenación de la sucesión de cuartas Do-Fa#-Si-Mi-La, y, el primer acorde del c. 9, como una reordenación de la sucesión de cuartas Sol#-Do-Fa-Si-Mi:

126 Esta misma interválica (Mi-La-Re-Sol-Si) aparece transportada en otros acordes de la obra, como por ejemplo en el c. 115, como señala Antonio Narejos.

Cfr. NAREJOS BERNABÉU, Antonio.: *La estética musical*, op. cit., p. 325.

Carol Hess pone como ejemplo de esta evocación de las cuerdas al aire un pasaje similar, los cc. 332-337.

Cfr. HESS, Carol.: *Sacred passions*, op. cit., pp. 122-123.

127 Cuando nos referimos a la combinación de cuartas de las cuerdas al aire de la guitarra queremos hacer mención al intervalo más frecuente (así, teniendo en cuenta un orden ascendente del sonido, las cuerdas al aire generan, en su totalidad, un acorde formado por cuatro cuartas justas y una tercera mayor, como mencionamos antes).

La mayoría de las cuartas que forman los acordes en la *Fantasia* son justas, como en la sucesión de cuartas del acorde formado por el sonido de las cuerdas al aire de la guitarra, sin embargo, vemos también cuartas aumentadas o disminuidas, esto es, cuartas "cualitativamente" diferentes.



Ejemplo II.1.8. *Fantasía*, cc. 9 y 119-123¹²⁸

128 De la misma manera observamos la formación del acorde por cuartas en otros fragmentos de la *Fantasía*. Así, por citar algunos ejemplos, en el c. 150, encontramos la sucesión de cuartas Re#-Sol#-Do#-Fa#, en el c. 338, Fa#-Si-Mi-La-Re y en el c. 353, Fa#-Si-Mi-La.

Entendemos que Falla utiliza la superposición para formar el acorde y a su vez, estas superposiciones generan un acorde formado por cuartas (no consecutivas, como vemos), lo que refleja la influencia que comentamos de la guitarra.

Ver el Capítulo I.2., pp. 57-63.

En el c. 9 que reproducimos en este ejemplo, observamos que el acorde que señalamos está formado por una segunda aumentada, Fa-Sol#, luego, como vemos en el ejemplo, se produce una alternancia de estas dos notas entre la derecha y la izquierda. En la *Fantasía*, este tipo de intervalo, tal cual, no la encontramos fácilmente, la mayoría de las veces que la segunda aumentada es usada aparece dentro de un acorde o cluster o junto con otras notas, lo que hace que esta relación no se escuche de forma tan directa. Precisamente, en los borradores de la *Fantasía*, Falla anota unas escalas con el intervalo de segunda aumentada:



Transcripción de dos escalas del documento LVA2

Documento LVA2, AMF, Granada.

Los corchetes están marcados por Falla.

La primera escala, de forma aislada, podríamos definirla como el modo frigio de Re con la tercera mayorizada, esto es, el modo de Re flamenco, la cual coincide con el tipo de modalidad de la *Fantasía*, es decir, el modo flamenco de Mi. En cuanto a la interválica de la segunda escala del ejemplo, 2122131, en ella se mantiene el orden de los intervalos de la primera escala, 1312122, por lo que, en realidad, se trata de la misma sucesión que en la primera. El orden de los tetracordos -que Falla ha marcado con los corchetes-, ha sido invertido. Este tipo de transformación nos recuerda a las transformaciones de las escalas heptatónicas prima, segunda y tercera que vimos en la *Sonata*.

Ver el Capítulo I.2., pp. 84-89.

En estos apuntes del borrador de la obra, Falla escribe el séptimo modo (llamado también modo *Estzihlal* o *Moúel*) de la música marroquí, transportado una quinta descendente.

Cfr. NAREJOS BERNABÉU, Antonio.: *La estética musical*, op. cit., pp. 358-359.

En realidad, el uso reducido o casi inexistente de la segunda aumentada que mencionábamos antes no es exclusivo de esta obra. El empleo de este intervalo es en general muy escaso en las obras del compositor.

Cfr. *Íbidem*.

Siguiendo con el análisis de la microestructura armónica de la *Fantasía*, vemos la influencia del folklore también en el ritmo armónico de las microestructuras y las combinaciones de acordes que se producen¹²⁹. Con ello queremos decir que, en la *Fantasía*, al igual que ocurre en el folklore, se privilegia el uso de ciertos acordes -dos o tres acordes claves-, alrededor de los que se va desarrollando la melodía y sobre los cuales se fundamentan las cadencias armónicas que conforman el lenguaje armónico de la obra¹³⁰:

Estructura		GT-1					T-2
Parte	Sección	V-a	V-b	V-c	V-d	V-e	
1	1	I-II-I	I-II-I	I-III-II-I, I-IV-I	I-II-I I-VII-I		
	2		I-II-I	I-III-II-I, I-IV-I	I-II-I, I-IV-I		
	3						I-V, I-VI
	4				I, I-IV-I	I-II-I, I-IV-I	
	5				Vm-I		
2	6	I-II-I	I-II-I	I-III-II-I, I-IV-I	I-II-I I-VII-I		
	7		I-II-I	I-VI-VII-I	I-II-I, I-IV-(III)-I		
	8						I-V
	9				I-II-I	I-II-I, I-IV-I	
	10	II-I	I-II-I	I-IV-I, I-III-II-I	Vm-I	I-II-I	

Cuadro II.1.3. Principales acordes y procesos armónicos utilizados en la *Fantasía*¹³¹

¹²⁹ Con el término ritmo armónico nos referimos al número de cambios armónicos y a la mayor o menor frecuencia con la que se producen, esto es, a la articulación del discurso armónico que generalmente viene marcado por las cadencias y modulaciones armónicas.

¹³⁰ "[...] El cante jondo, cuanto más sobrio y antiguo, se nos representa con mayor sencillez armónica. Hay cantes que para acompañarlos en la guitarra bastan dos acordes; para otros, bastan tres; y los más evolucionados necesitan de mayor ropaje armónico y emplean la llamada progresión armónica andaluza."

ROSSY, Hipólito.: *op. cit.*, pp. 94-95.

¹³¹ En el cuadro hemos incluido los acordes más relevantes, ya sea porque se incide sobre ellos, o porque los consideramos básicos en la estructuración de la frase.

Debemos entender los grados armónicos dentro del contexto armónico en el que se encuentren (como definimos en el *Cuadro II.1.2.* que ya vimos). Por ejemplo, la sucesión I-II-I de la sección 1, V-a, en La frigio (eminentemente) mientras que, la sucesión I-II-I dentro de la misma sección, V-b, en Mi flamenco.

Es evidente que la formación armónica de la frase o período en la obra no se encuentra dentro de los términos armónicos más clásicos. Cada material temático se desarrolla, generalmente, dentro de una misma región armónica. Es decir, las modulaciones armónicas no son habituales dentro de un mismo material en una misma subsección. Por el contrario, el cambio armónico suele producirse con la introducción de un nuevo material o con la formación de una frase en la que se yuxtaponen varios materiales, donde, cada uno, se presenta dentro de una región armónica diferente. Así mismo, al igual que observamos en el análisis del material temático, la repetición es constante y se reduce a unos pocos elementos. Armónicamente con ello nos referimos a la repetición de uno mismo tipo de acorde, el I con el cual se establece la región armónica en cada material temático. Por otro lado, el V ya no es determinante para establecer la armonía de la frase. El II ha sustituido al V en la función de dominante, fenómeno que tiene sentido dentro de un contexto folklórico, puesto que, como mencionamos anteriormente, en el estudio de la macroestructura armónica, la tónica flamenca establece en el II su dominante flamenca. Así, abundan los acordes del II y las sucesiones de acordes por grados conjuntos hacia el I, como por ejemplo la sucesión III-II-I¹³².

En definitiva, en virtud de lo anteriormente expuesto, entendemos que el folklore dota de una nueva funcionalidad a los fenómenos armónicos que se suceden en la *Fantasía*, los cuales adquieren pleno significado dentro de un contexto en el cual se tiene en cuenta las características armónicas de la fuente folklórica.

132 Con respecto al tipo de cadencia en el modo flamenco, la cadencia flamenca o andaluza -que no resultan idénticas, como explicaremos más adelante-, está formada por la sucesión IV-III-II-I (en modo flamenco). En el modo de Mi, el IV sería un acorde menor de La, el III un acorde mayor de Sol, el II un acorde mayor de Fa y el I un acorde mayor de Mi. La diferencia entre la cadencia andaluza y la flamenca es que, en la cadencia flamenca normalmente se incluyen acordes disonantes con, al menos, cuatro sonidos, mientras que en la cadencia andaluza se incluyen principalmente tríadas consonantes.

Cfr. FERNÁNDEZ MARÍN, Lola.: *Teoría*, op. cit., pp. 81-83.

Este tipo de cadencias, como define Manzano Alonso, uno de los recursos procedentes del folklore que Falla usa más insistentemente.

Cfr. MANZANO ALONSO, Miguel.: "Fuentes populares", op. cit., p. 85.

Al hilo de estas consideraciones, hay que mencionar que en la *Fantasía*, precisamente, las cadencias que identificamos son flamencas, ya que la mayoría de los grados están formados por disonancias. Además, estas cadencias normalmente son parciales, es decir, no escuchamos toda la secuencia sino que escuchamos parte de la misma, como se refleja en el *Cuadro II.1.3*. (por ejemplo, la sucesión III-II-I).

II.1.2. En la *Sonata*

Si bien en la *Fantasía* es la guitarra y sus características la principal influencia que observamos desde el punto de vista del folklore instrumental, en la *Sonata* debemos tratar diversos instrumentos, e incluso -como veremos más adelante- distintos orígenes¹³³.

II.1.2.1. Los instrumentos populares húngaros

Al estudiar la influencia del folklore instrumental en la *Sonata*, estamos tratando, principalmente, el folklore húngaro, y más en concreto, los instrumentos populares característicos, como el *Kanásztülök* [una especie de *trompa natural*], la *duda* [gaita], la *furulya* [flauta], el *tekerő* [*Hurdy-gurdy*, *zanfona*, *vihuela de rueda* u *organistrum*], el violín y el *doromb* [birimbao]¹³⁴. En esta línea, dentro de la *Sonata* encontramos dos temas genuinamente "instrumentales" que son el T-1 del 1^{er} mov. y las variaciones del T-R en la segunda y tercera estrofas o episodios del 3^{er} mov.¹³⁵.

En cuanto al T-1 del 1^{er} mov., vemos el reflejo de la *Kanásztülök* [*trompa natural*], a través de la sucesión casi hasta la extenuación de pequeñas células motívicas que se repiten y

133 En este sentido, es interesante observar que, en las dos obras que tratamos en la tesis el folklore que sirve de inspiración no solo es diferente desde el punto de vista "cualitativo" sino también "cuantitativo". Con la diferencia "cualitativa" nos referimos a que, como es evidente, el folklore que es evocado en cada una de las obras tiene un origen -una nacionalidad, una región- distinta. Con la diferencia "cuantitativa" queremos resaltar que en la *Fantasía* se toma como inspiración una realidad, el folklore español, en concreto el folklore andaluz, mientras que en la *Sonata* encontramos música folklórica de origen diverso, como veremos a lo largo del presente capítulo.

134 Cfr. BARTÓK, Béla.: "A hangszeres zene folklórja Magyarországon" ["El folklore musical instrumental en Hungría"], en *Bartók Béla írásai* 3, *op. cit.*, pp. 46-75.

Ver también el *Apéndice 4*, pp. 303-308.

Una descripción detallada de los instrumentos folklóricos húngaros -aparte del citado artículo de Bartók- la encontramos en:

MANGA, János.: *Hungarian folksong and folk instruments* [La canción popular húngara y los instrumentos populares], Kossuth, Budapest, 1975, pp. 36-62.

135 Definimos estos temas como "instrumentales" debido a que, como veremos a lo largo de este apartado, detectamos en ellos características relativas a la forma de interpretar de ciertos instrumentos populares. Además, estas características se hacen aún más evidentes si se contrastan estos temas con otros donde vemos una mayor influencia del folklore vocal, como examinaremos en el siguiente capítulo.

Respecto del carácter instrumental en el 3^{er} mov., László Somfai señala la imitación instrumental o "hangszeres variáns" ["variante instrumental"] en el segundo y tercer episodio del Rondó.

Cfr. SOMFAI, László.: *Tizenhét, op. cit.*, pp. 92-93.

desarrollan a lo largo de la frase, ya sea de forma idéntica o variada, tomando como referencia todo el material temático o no:



Ejemplo II.1.9. Sonata, 1^{er} mov., cc. 21-34 y transcripción de una música popular interpretada por la *Kanásztülök* [una especie de trompa natural]¹³⁶

Como vemos en el ejemplo anterior, al igual que ocurre en el T-1 del 1^{er} mov. de la Sonata, en la pieza que interpreta la *Kanásztülök* la variación rítmica es más interesante que la

¹³⁶ Bartók recoge la música popular interpretada por la *Kanásztülök* que reproducimos en el ejemplo en:

BARTÓK, Béla.: "A hangszerez zene folklórja Magyarországon" ["El folklore musical instrumental en Hungría"], en *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., p. 62.

originalidad melódica¹³⁷. La constante variación rítmica impide formar una línea melódica homogénea donde la novedad rítmica constituye el principio de construcción de la frase.

En cuanto a las variaciones del T-R en la segunda y tercera estrofas del 3^{er} mov., evocan dos instrumentos folklóricos diferentes: la *furulya* [flauta] y el violín¹³⁸. En el primer caso -la segunda estrofa del 3^{er} mov., cc. 143-156- entendemos que se evoca la *furulya* por la ornamentación de la melodía principal a través de intervalos conjuntos y pequeñas agrupaciones que unen unas notas con otras, forma de ornamentación que es común en la *furulya*:



.../...

Ejemplo II.1.10. Sonata, 3^{er} mov., cc. 1-6

.../...

137 Con ello queremos decir que lo interesante de este pasaje radica en la construcción rítmica. Como vemos en el *Ejemplo II.1.9*, el movimiento melódico es muy reducido. La *Kanásztűlök* utiliza una escala ditónica, formada por los dos tonos o notas Si - Fa# -salvo el Sol grave en el c. 18- durante veinte compases.

138 Aquí, como anunciamos al inicio del capítulo, analizamos los temas "instrumentales", el T-R lo analizaremos en el siguiente capítulo. Si observamos el conjunto de este movimiento, como vimos en el *Capítulo I.2.*, el T-R no aparece nunca exactamente igual, sino que, las once veces que escuchamos el tema es diferente. El desarrollo temático se caracteriza, por tanto, por la "variabilidad", una de las características que usa Bartók para describir el folklore.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular?", en *Escritos*, op. cit., p. 44.

Ver también el *Capítulo I.2.*, pp. 81-84.

Por otro lado, a estas tres estrofas se añadía una cuarta estrofa que imitaba la *duda*, pero que en la versión final del 3^{er} mov. se elimina para pasar a formar parte de la pieza *Musette* (de *Al aire libre*).

El 3^{er} mov. de la *Sonata* es el movimiento que sufrió más modificaciones durante el proceso de composición. En su primera concepción ocupaba 371 compases, estructurados en cinco estribillos y cuatro estrofas. Posteriormente pasa a tener 416 compases con una estructura similar a la anterior, en el cual el material que se elimina de la versión final que terminará siendo la *Musette*. Después, la estructura del movimiento se reduce notablemente, hasta llegar a la versión final, la cual ocupa, como sabemos, 281 compases estructurados en cuatro estribillos y tres estrofas.

Cfr. SOMFAI, László.: *Tizennyolc*, op. cit., pp. 88-103.

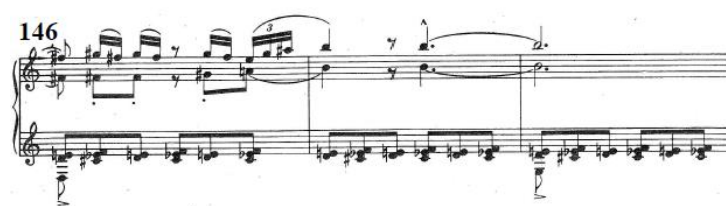
BARTÓK, Béla.: *Sonata (1926) Piano Solo*, edición facsímil, László Somfai (ed.), op. cit.

La *musette* es una danza generalmente en compás 3/4, parecida a la gavota y caracterizada por el pedal o prolongaciones típicos del instrumento homónimo (que es una especie de cornamusa).

Cfr. BARTÓK, Béla.: "El folklore musical comparado", en *Escritos*, op. cit., pp. 68 y 260.



[.../...]



**Ejemplo II.1.10. Sonata, 3^{er} mov., cc. 7-8 y 143-148, y transcripción de la canción
canción popular *Mikor Rózsa Sándor* [Cuando Sándor Rózsa] y su versión por la *furulya*
[flauta]¹³⁹**

139 En la canción popular indicamos con corchetes las cuatro estrofas en la que se divide.

Tanto la canción popular como la versión instrumental son recogidas por Bartók.

BARTÓK, Béla.: "A hangszeres zene folklórja Magyarországon" ["El folklore musical instrumental en Hungría"], en *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., p. 60.

Esta canción popular también la recoge Bartók (añadiendo algunas ornamentaciones) en:

BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, op. cit., p. 159.

Ver el *Anexo 4.*, XVI, p. 227.

Como vemos de la comparación de los compases de la *Sonata* que reproducimos en el ejemplo y el fragmento de la *furulya*, encontramos un tipo de ornamentación similar, formado por floreos o grupetos de intervalos conjuntos y de apoyaturas. Además, la prolongación que hace la *furulya* en las últimas notas de cada estrofa es similar a lo que ocurre en la *Sonata*, como vemos en los cc. 144-145 y 147-148. Esta prolongación se reserva al final de cada estrofa o célula y alarga notas que en la versión original de la canción, o, en nuestro caso, la primera aparición del T-R, son más cortas.

Detectamos también que el sonido gutural del *vibrato* característico de este instrumento está evocado en el pasaje¹⁴⁰. Así, entendemos que se emula este *vibrato* a través del efecto que crea el choque de las células disonantes de la izquierda en la nota tenida de la melodía en la derecha¹⁴¹. A ello se suma, por otro lado, la evocación de otro efecto sonoro típico en el folklore, la irregularidad o libertad rítmica. En el fragmento anterior de la *Sonata* la mano derecha del pianista está obligada a adoptar una posición bastante abierta para poder ejecutar la línea melódica junto con la línea inferior que normalmente se sitúa una octava inferior. Esta situación "facilita" la imprecisión del pianista al tener que mantener esta posición abierta de la mano durante la mayor parte del pasaje, emulando así -entendemos- la "libertad" o "irregularidad deseada"¹⁴². En cambio, en cuanto a la tercera estrofa del movimiento (cc. 205-226), en la que se imita al violín, la escritura es más regular, en la que la melodía se construye, más bien, por la repetición de células más que por una ornamentación de la melodía¹⁴³:

140 El propio Bartók explica este efecto de *vibrato* característico de la *furulya*: "[...] Sajátságos effektus a lyukat befogó ujj er vibrálásáva létrehozott «vibrato» (rendesen hosszúra kitartott hangoknál)."

["[...] Un efecto peculiar es el «vibrato» producido por una vibración fuerte del dedo que tapa el agujero (normalmente ejecutado en notas tenidas)."]

BARTÓK, Béla.: "A hangszeres zene folklórja Magyarországon" ["El folklore musical instrumental en Hungría"], en *Bartók Béla írásai 3, op. cit.*, p. 61.

141 Las células disonantes a las que nos referimos son dos conjuntos de células formadas por segundas mayores o células Y (Re-Mi y Do#-Mib-Fa, izquierda del pasaje que referimos) que forman, en conjunto, una célula formada por semitonos (Do#-Re-Mib-Mi-Fa) o célula X.

Empleamos la nomenclatura que utiliza Antokoletz.

Cfr. ANTOKOLETZ, Elliot.: *La música de Béla Bartók*, op. cit., pp. 79-91.

Entendemos, además, que este efecto de vibrato característico de la *furulya* es potenciado también por los armónicos que crea la octava inferior que dobla la nota mantenida en la melodía (en el ejemplo anterior, el Fa#, cc. 144-145 y el Si, cc. 147-148).

142 El c. 144 (reproducido en el *Ejemplo II.1.10.*) es quizás el más incómodo para el pianista, desde el punto de vista técnico, debido a la combinación de dos sucesos: por un lado, la ejecución de las notas rápidas (el cinquillo Si-Do#-Si-La-Sol#), por otro, la ejecución de la octava a la que se llega (Fa#). Ello hace que el pianista mantenga una posición abierta para la octava y necesite, a su vez, un movimiento rápido para llegar a tiempo al ataque de esta última nota después de tocar el cinquillo. Este movimiento muscular, aunque sea incómodo, en realidad ayuda a ejecutar el ataque del Fa#, puesto que, como producto de este movimiento rápido y debido a la inercia de la energía, es más cómodo ejecutarla con un acento, que es precisamente lo que Bartók busca (^). Entendemos así que la tensión muscular y el contenido musical coinciden de esta forma, beneficiándose mutuamente.

143 Podríamos calificar esta repetición variada de pequeños motivos como "caleidoscópica", característica de la música folklórica rumana.

Cfr. SOMFAI, László.: *Tizenyolc*, op. cit., p. 12.

• LAMPERT, Vera.: "Bartók, Béla", en *The new Grove*, op. cit., p. 209.



Ejemplo II.1.11. Sonata, 3^{er} mov., cc. 205-212

En relación al ritmo desde un punto de vista estructural, advertimos la influencia en la *Sonata* de una figura del folklore húngaro, la *aprája*, que, en su versión instrumental, se trata de un interludio en un tiempo más rápido con respecto al material precedente (una canción popular), en el cual no se produce un verdadero desarrollo del material temático, sino que se repiten, de forma variada, pequeños motivos:



Ejemplo II.1.12. Transcripción de la canción popular *Nem vagy leány, nem vagy* [No eres muchacha, no eres] y versión de la *duda* [gaita]¹⁴⁴

144 BARTÓK, Béla.: "A hangszeres zene folklórja Magyarországon" ["El folklore musical instrumental en Hungría"], en *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., p. 48.

Ver el Anexo 4., XVIII, pp. 227-228.

Tanto en el primer pentagrama como en el segundo, la *aprája* comienza en el c. 5, lo que coincide con el cambio de *tempo*. En el segundo y tercer pentagrama la *duda* [gaita] versiona la canción popular que reproducimos en el primer pentagrama. Como vemos, los cc. 1-4 del segundo pentagrama, esto es, la versión instrumental por la *duda*, transportan la línea melódica de la canción popular una segunda mayor ascendente, de forma ornamentada. Tras esta versión de la canción, la *duda* continúa con el interludio o *aprája* en el c. 5, donde el desarrollo melódico

En la música popular la *aprája* se sitúa después de tocar el tema, tras lo cual el instrumentista vuelve a introducir el tema, generalmente variado. Como resultado se produce una estructura que recurre siempre al mismo tema intercalando episodios más libres, esto es, una estructura similar a la del Rondó que hemos observado en el 3^{er} mov.¹⁴⁵. Al igual que ocurre entre el tema -canción- y la *aprája* del ejemplo anterior, en las estrofas del Rondó el ritmo es más libre y la figuración es más irregular que la del tema -el T-R-, lo que, en el caso de la *Sonata*, se traduce también en una mayor apertura armónica:



Ejemplo II.1.13. Sonata, 3^{er} mov. cc. 1-2 y 53-58¹⁴⁶

permanece en un segundo plano, mientras que explota la sección creando grupos rítmicos diferentes basados en las mismas notas. En cuanto a la *aprája*, las partes más desarrolladas desde el punto de vista melódico proceden de la canción. Por ejemplo, el descenso Do#-Si-La con final en dos corcheas La-La (c. 9 de la versión de la *duda*) evoca el descenso Do-Si-La con reposo en La-La corcheas en los cc. 3-4 (de esa versión).

145 En este sentido, entendemos que la forma del Rondó es propicia para componer teniendo como referencia el folklore, puesto que permite esa continua variación del tema a lo largo de la encadenación de estrofas y episodios. Según Kodály, esto es debido a que la melodía popular tiene una forma abierta: "[...] Egy szonátán belül még csak fel lehet használni egy népdalra épült variációs tételt [...], egy utolsó tétel, egy rondó rövid epizódokkal, hogy egy komplett, magában lekerékített dallamot vegyünk at."

["...] Dentro de una sonata una canción popular solo se puede usar en un movimiento de variaciones [...], un último movimiento, un rondó con episodios cortos, para que tengamos una melodía completa e independiente."

KODÁLY, Zoltán.: *Utam*, op. cit., p. 49.

En esta línea entendemos la apreciación que realiza Luis de Pablo, al decir que Bartók: "[...] se sirve de medios tradicionales, que utiliza con una inventiva inagotable y original", donde vemos la influencia del folklore. De esta forma consigue "algo que *haga durar*", solucionando así la brevedad que caracteriza la canción popular.

Cfr. PABLO, Luis de.: op. cit., pp. 25-26.

146 Por otro lado, el carácter de la *aprája* podemos verlo también en la coda rítmica del 1^{er} mov. (cc. 250-268) y del 3^{er} mov. (cc. 265-281), donde el aspecto rítmico y más instrumental pasa a primer plano. Así estos dos movimientos finalizan dentro de un ambiente más festivo -que normalmente significa un cambio a un *tempo* más rápido- y más efectivo a la vez, aportando un final más contundente y señalando al oyente que el movimiento va a acabar a través de un aceleración que nos precipita hacia el último acorde.

Ver el Apéndice 2., pp. 277 y 291.

Desde el punto de vista armónico, la mayoría de las escalas y armonías fundamentales que producen los instrumentos folklóricos utilizados en Hungría no son los modos mayores o menores¹⁴⁷. Por ejemplo, la escala básica de la *duda* es la escala mixolidia de La, lo que coincide con la escala heptatónica prima 2212212. En el *doromb* [*birimbao*] encontramos la escala acústica de Do, esto es, la heptatonía secunda 2221212 que, como observamos en el estudio analítico de la *Sonata* forma parte de las escalas utilizadas en la obra¹⁴⁸. En el instrumento popular estas escalas nunca son exactas, su afinación es variable, lo que hace que la translación al piano sea imposible por su propia naturaleza. Solo podemos evocar esta desafinación, a través de disonancias, como por ejemplo -entendemos que ocurre- en el inicio del 1^{er} mov., a través de la inclusión de una octava aumentada dentro de una sucesión de octavas justas:



Ejemplo II.1.14. Sonata, 1^{er} mov., cc. 1-12

II.1.2.2. Los instrumentos populares árabes

Siguiendo las apreciaciones armónicas con las que finalizamos el apartado anterior, el uso de la octatonía en la música de Bartók y en concreto en la *Sonata* puede enlazarse con el

147 Muchas de las implicaciones armónicas de los instrumentos folklóricos derivan del folklore vocal, puesto que imitan o versionan canciones populares, como veremos en el capítulo siguiente. De ahí que realicemos el estudio pormenorizado de la armonía en la microestructura y la macroestructura de la *Sonata* en el capítulo siguiente.

148 Ver el Capítulo I.2., p. 87.

La escala que produce el *doromb* es una escala (acústica) de Do donde el VII se sitúa entre el Si y el Sib y el IV entre el Fa y el Fa#, lo que implica la utilización de cuartos de tonos.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "Primitív népi hangszerek Magyarországon" ["Instrumentos populares primitivos en Hungría"], en *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., p. 130.

resultado de sus investigaciones folklóricas, en concreto, con la investigación que realizó de la música árabe en la región de Biskra¹⁴⁹. Como Bartók relata en sus escritos, en las escalas que producen los instrumentos folklóricos de esta región observamos un mayor uso de semitonos sucesivos. Se hace evidente la escasa utilización del diatonismo, más aun que en la música popular húngara. Dentro de estos instrumentos que improvisaban en base a una o varias escalas encontramos la *Rcheita*, una especie de oboe, que era capaz de producir una escala no diatónica que alternaba semitonos y tonos. La *Rcheita*, de esta forma, produce una escala no diatónica de Fa, alternando tonos y semitonos de forma regular, o, lo que es lo mismo, una escala octatónica de Fa en proporción 2:1 (escala 2121212):



Ejemplo II.1.15. Escala octatónica de Fa en proporción 2:1¹⁵⁰

149 Provincia situada al noreste de Argelia cuya capital es la ciudad homónima.

La investigación a la que nos referimos se trata de "A Biskra-vidéki arabok népzeneje" ["La música popular árabe de la región de Biskra"] (1917).

BARTÓK, Béla.: "A Biskra-vidéki arabok népzeneje" ["La música popular árabe de la región de Biskra"], en *Bartók Béla írásai 3, op. cit.*, pp. 87-128.

En algunas canciones populares rumanas también encontramos algunos ejemplos en los que se utilizan escalas o fragmentos de escalas octatónicas.

Cfr. BARTÓK, Béla.: *Rumanian folk music [Música popular rumana]*, vols. I-V, Benjamin Suchoff (ed.), Nijhoff, The Hague, 1967-1975.

SUCHOFF, Benjamin.:

- "Ethnomusicological Roots of Béla Bartók's Musical Language" ["Raíces etnomusicológicas del lenguaje musical de Béla Bartók"], en *The World of Music*, vol. 29, n° 1, Alemania, 1987, pp. 43-65.
- *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style [Microcosmos de Bartók: Génesis, Pedagogía y Estilo]*, Rowman & Littlefield, Maryland-Oxford, 2004, pp. 112-113.

Por otro lado, encontramos la influencia de la música popular árabe en otras obras de Bartók anteriores a la *Sonata*, como en la *Suite* op.14, la *Tánc-szvit [Suite de danzas]* (Sz. 77, 1923) o *A csodálatos mandarin [El mandarín maravilloso]* (op. 19, Sz. 73, 1918-1924), de ahí que entendamos plausible el análisis de la influencia del folklore árabe en la *Sonata*.

Cfr. KÁRPÁTI, János.: *Bartók-analitika*, Rózsavölgyi és Tarsa ügyvezetője, Budapest, 2004, pp. 81-98.

150 Aunque en este apartado estamos estudiando la influencia del folklore instrumental, es interesante señalar que la octatonía que vemos en la *Reicha* también la encontramos en el folklore vocal. Así lo detectamos en la siguiente canción popular árabe, donde las cinco primeras notas que escribe Bartók en el pentagrama muestran las notas que son usadas en la canción (Fa#, Sol, La, Sib, Do, o lo que es lo mismo, una escala 1212).

Como se observa en el siguiente pentagrama, la canción se desarrolla sobre un fragmento de la escala octatónica de Sol en proporción 2:1:



Transcripción de una canción árabe *kneják* (entempo parlando)

Si admitimos el origen folklórico de la escala octatónica usada por Bartók, encontramos un lazo de unión más entre la armonía de la obra y la música folklórica, que revela una relación más íntima entre ambas de la que a simple vista cabe distinguir. La octatonía surge de la síntesis de la música folklórica, pasando a formar parte del lenguaje armónico de la *Sonata*, que, aunque sea compartido por otros compositores, entendemos que en el caso de Bartók es una huella *natural* de su fuente de inspiración¹⁵¹.

En cuanto al acompañamiento de los temas en la *Sonata*, entendemos aplicado en ocasiones el resultado de la investigación etnomusicológica que realiza Bartók sobre la música árabe, en concreto en relación a las fórmulas de acompañamiento con instrumentos de percusión. En la *Sonata*, en concreto en el T-1 del 1^{er} mov., entendemos que la polirritmia que se genera entre el acompañamiento y la melodía surge de la evocación de este fenómeno:



.../...

Ejemplo II.1.16. *Sonata*, 1^{er} mov., cc. 21-25

.../...

BARTÓK, Béla.: "A Biskra-vidéki arabok népzeneje" ["La música popular árabe de la región de Biskra"], en *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., p. 99.

Por otro lado, con este apunte sobre el folklore vocal árabe evitamos repetimos cuando estudiemos en detalle la influencia del folklore vocal en la *Sonata*.

151 En esta línea, Bartók comenta lo siguiente en relación a la dodecafónica: "[...] Természetesen sok más (küldödi) zeneszerző nem a népzeneretámaszkodva intuitív, vagy spekulatív módon nagyjából ugyanabban az időben hasonló eredményre jutott, s ez kétségtelen éppoly jogos eljárás. A különség az, hogy mi a természet nyomán alkotunk, mert a parasztszene természeti jelenség."

["[...] Por supuesto, otros muchos compositores (extranjeros), que no se apoyan en la música popular, han llegado a similares resultados al mismo tiempo solo de una manera intuitiva o especulativa, lo cual, evidentemente, es un proceso igualmente justificable. La diferencia es que nosotros creamos influenciados por la naturaleza, porque la música campesina es un fenómeno natural."]

BARTÓK, Béla.: "Magyar népzene és új magyar zene" ["Música popular húngara y nueva música húngara"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, p. 756.

Entendemos que este comentario que realiza Bartók en relación a la dodecafónica, puede ser aplicado a la octatonía. En ambos casos, el resultado se relaciona con el estudio del folklore -en el caso de la dodecafónica, Bartók lo trata directamente, como vemos en el fragmento anterior, en el caso de la octatonía, defendemos nosotros esta postura en vista de las apreciaciones que hemos hecho con respecto a la música árabe- y a la vez, como comenta Bartók, otros compositores han llegado a resultados similares sin apoyarse en el folklore.



Ejemplo II.1.16. Transcripción de una canción popular árabe *Kneják* (en *tempo giusto*) y de uno de sus ostinatos rítmicos correspondientes¹⁵²

Como vemos en el ejemplo, tanto en la melodía de este fragmento de la *Sonata* como en la *kneják*, se suceden compases irregulares, mientras que en el acompañamiento, en ambos casos, es regular (ostinato rítmico). Es decir, el acompañamiento permanece invariable ante la sucesión de diferentes agrupaciones de notas en la melodía, no se modifica para adaptarse a los cambios rítmicos de la melodía, lo que produce, por tanto, una polirritmia entre ambos planos¹⁵³.

Por otro lado, los acompañamientos rítmicos de las canciones populares árabes se caracterizan por ser transmutables, esto es, en la canción árabe un mismo acompañamiento podía relacionarse con diferentes melodías. El acompañamiento se caracteriza por tener, como

152 BARTÓK, Béla.: "A Biskra-vidéki arabok népzeneje" ["La música popular árabe de la región de Biskra"], en *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., pp. 98 y 102.

Como vemos en el ejemplo, la melodía de esta *kneják* no mantiene un compás regular, de ahí -interpretamos- que Bartók no indique ningún compás.

En las tres primeras notas (Sol-La-Sib) de la canción popular árabe, Bartók indica el ámbito sobre el cual se desarrolla la canción. Obsérvese que se trata de un fragmento de la escala de sol menor o un fragmento octatónico de la escala de Sol en proporción 2:1.

En cuanto al acompañamiento rítmico que indicamos, se trata de uno de los acompañamientos posibles de esta canción, como señala Bartók. Este acompañamiento se mantiene invariable durante toda la canción mientras se desarrolla la melodía.

Cfr. *Ibid.*, p. 98.

153 Salvo el primer compás de la canción popular árabe del *Ejemplo II.1.16.*, en el cual acompañamiento y la melodía coinciden, el resto de compases no lo hacen, lo que genera la polirritmia que mencionamos, a través del desajuste entre el compás variable de la melodía y el compás invariable del acompañamiento. En la *Sonata* ocurre lo mismo. Obsérvese, por ejemplo, la agrupación La-Sol-Fa#-Sol-Fa# que aparece dos veces en los cc. 21-22. Cada vez recae en una parte del compás, pero el acompañamiento no varía. Lo mismo ocurre con la célula Sol-Fa# que se repite cuatro veces en los cc. 24-25.

define Bartók, "vida independiente", lo que también podemos ver en la *Sonata*, más en concreto, en el 1^{er} mov., como vimos en el *Capítulo I.2*.¹⁵⁴.

En conclusión, es en el aspecto rítmico y armónico donde encontramos los puntos claves de la influencia folklórica en la *Fantasía* y la *Sonata*, estudiadas desde la perspectiva instrumental, lo que da lugar a dos obras diferentes pero a la vez similares, en tanto y cuanto ambas reflejan una influencia esencial del folklore instrumental.

154 Bartók define que este tipo de acompañamiento de la canción árabe tenía una "külön életet" ["vida independiente"].

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A Biskra-vidéki arabok népzeneje" ["La música popular árabe de la región de Biskra"], en *Bartók Béla írásai 3, op. cit.*, p. 92.

Así, entendemos que el acompañamiento rítmico, es por sí solo, un elemento más, independiente, susceptible de variación, yuxtaposición o superposición con otros elementos, otras melodías.

En la *Sonata* detectamos esta "vida independiente" del acompañamiento de diferentes formas. En primer lugar, este acompañamiento del T-1 es a veces utilizado para acompañar otros temas, como por ejemplo, el T-5.

Ver el *Ejemplo I.2.35*, p. 78.

Por otro lado, el acompañamiento es independiente en el sentido de que tiene la suficiente identidad o independencia para generar desarrollo por sí mismo. En este sentido, vemos que, en el *desarrollo* del movimiento, este elemento de agrupación se trata como un elemento más para componer un collage en el que se utilizan pequeñas células de cada tema, en este caso utilizando la fórmula del acompañamiento del T-4.

Ver el *Ejemplo I.2.34*, pp. 76-77.

II.2. LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE VOCAL

II.2.1. En la *Fantasía*

Si observamos la *Fantasía* desde el punto de vista vocal, encontramos dos materiales temáticos claramente "cantables" que son el T-2 y la V-d(*Intermezzo*)¹⁵⁵. En el T-2 Falla emula el canto jondo a través de la evocación de la flexibilidad rítmica, la modulación de la voz y la libertad que caracteriza este canto¹⁵⁶. Teniendo en cuenta lo que hemos escuchado hasta la primera vez que aparece el T-2 en la *Fantasía*, parece como si el escenario musical cambiase, para adaptarse a una nueva forma de comunicación y dar paso a una forma de expresión más

155 Definimos estos materiales temáticos en el *Capítulo I.2.*, pp. 47-48 [respecto del T-2] y 5 [respecto de la V-d(*Intermezzo*)].

Con el término "cantable", nos referimos al fragmento musical cuya melodía es susceptible de ser cantada, por tener un ámbito melódico adecuado a la voz y un carácter melodioso y expresivo. Además, en el caso de que exista acompañamiento instrumental, como veremos en la *Fantasía*, este acompañamiento se distingue claramente de la línea melódica y se superpone a la misma, apoyándola rítmica y armónicamente. En este apartado analizamos la influencia folklórica vocal en el T-2, el estudio del *Intermezzo* lo reservamos para el *Capítulo II.3.*, puesto que, como veremos se trata de un caso especial dentro de la obra.

156 Una definición de canto jondo la encontramos en "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo": "[...] Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriyá gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*. Esta última denominación, sin embargo, solo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas."

FALLA, Manuel de.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos*, *op. cit.*, pp. 167-168.

Sobre la diferencia entre canto flamenco, canto jondo y canto popular, ver también:

GARCÍA LORCA, Federico.: *op. cit.*, p. 156.

GARCÍA MATOS, Manuel.: "Cante Flamenco: Algunos de sus presuntos orígenes", en *Artículos y aportaciones breves*, *op. cit.*, pp. 55-89.

íntima y a la vez más sentida, reduciendo su textura a una línea melódica, que a veces es acompañada -por lo que podemos entender emulado- una guitarra¹⁵⁷. Las indicaciones del compositor apuntan a enfatizar el ascenso melódico, lo que se consigue a través de la indicación de *tenuto* que obliga al pianista a no precipitar este ascenso. Por el contrario, el descenso imita la modulación de la voz, a través de un comportamiento melismático, que en el piano se traduce en agrupaciones de notas rápidas con semitonos, como vemos, por ejemplo, en los cc. 123 y 127¹⁵⁸:



.../...

Ejemplo II.2.1. *Fantasía*, cc. 115-118

.../...

157 Lo que hemos escuchado antes de la primera aparición del T-2 corresponde con los cc. 1-115, es decir, las primeras cuatro variantes de las cinco que conforman el GT-1.

Ver el Capítulo I.2., pp. 40-43.

Según la clasificación del cante por razón del ritmo que expone Hipólito Rossy, entendemos que el T-2 entraría dentro del grupo que clasifica como tercero: "[...] 3. Melodías libres acompañadas a la guitarra sin sujeción a compás. En esta situación se encuentran algunas melodías de procedencia métrica o libre. La voz canta su copla con tal libertad rítmica que se hace difícil determinar si procede de un canto libre, o de un canto medido y deformado por los cantaores profesionales que alargan los *tercios* con toda clase de adornos para exhibir sus facultades de cantante. La guitarra se limita a marcar algunos acordes sueltos, para que sirva de apoyo tonal y de guía al cantaor; y cuando la oportunidad se presenta, ejecuta alguna falseta para dar respiro al cantaor y para su propio lucimiento."

ROSSY, Hipólito.: *op. cit.*, pp. 109-110.

158 O lo que es lo mismo, el intervalo más pequeño que el piano es capaz de producir.

Con modulación nos referimos, portanto, a la modulación de la voz como la concibe Falla: "[...] elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada."

FALLA, Manuel de.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos*, *op. cit.*, p. 169.

Ver también LEFRANC, Pierre.: *El Cante Jondo: del territorio a los repertorios: tonás siguiriyas, soleares*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 66.

Es decir, la modulación de la voz se opone a la música temperada, en tanto y cuanto encierra una mayor gama de sonidos: "[...] Cuando parece que desafina [nos dice García Lorca de la Niña de los Peines] no es que desafina, sino todo lo contrario; que afina de manera increíble, puesto que, por milagro especial de estilo y pasión, ella da tercios y cuartos de tonos imposibles de registrar en el pentagrama."

GARCÍA LORCA, Federico.: *op. cit.*, p. 121.



Ejemplo II.2.1. *Fantasía*, cc. 119-128

Siguiendo con el análisis del T-2, "nuestro cantaor", al repetir el tema a partir del c. 135, interpreta la misma melodía pero la varía para dotarla de una mayor intensidad y energía, dentro de lo que tendría sentido en el contexto de su lenguaje, el cante jondo. Para conseguir este resultado, el compositor añade notas de adorno simultáneas en ambas manos que se sitúan a distancia de octava aumentada o disminuida, emulando -entendemos- la "desafinación" característica del cante jondo, la cual constituye una forma de intensificar la expresividad melódica. Es como si escuchásemos el cuarto de tono que se encierra entre las dos notas situadas a distancia de semitono, es decir, entendemos que existe una "ilusión" de cuarto de tono¹⁵⁹:

159 "[...] Todo lo que puedo hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono."

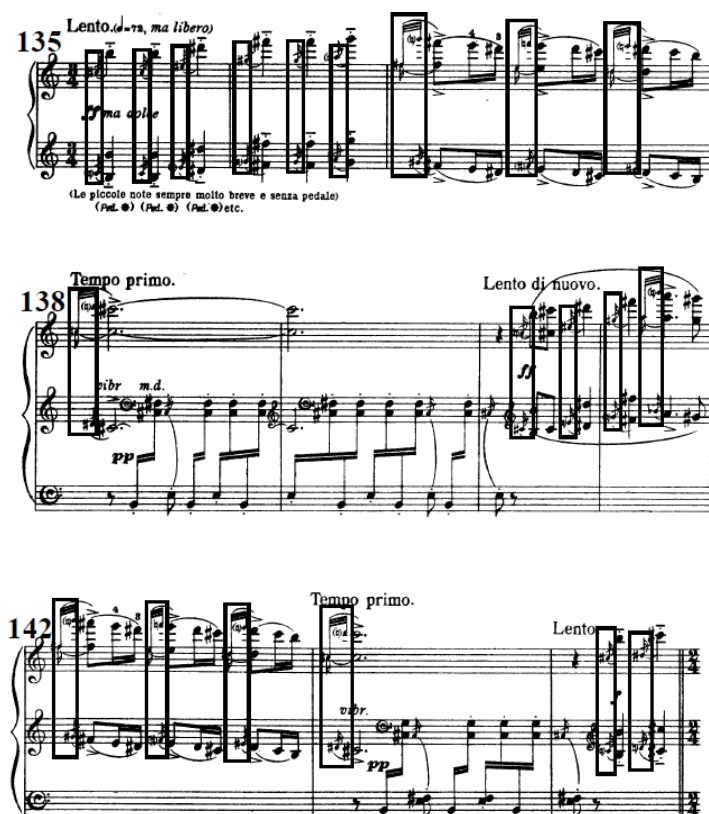
FALLA, Manuel de.: *Escritos*, op. cit., p. 115.

Texto de Falla citado por Federico Sopena en la introducción del capítulo siete de *Escritos (VII. Encuestas (Nacionalismo y Universalismo))*.

Como señala Sopena, se trata de un fragmento de las declaraciones de Falla que se recogen en *Sinfonía y ballet* de Adolfo Salazar.

Esta ilusión o efecto concuerda con el modo de interpretar en el folklore español: "[...] La afinación en el flamenco, ni gustani se exige."

ROSSY, Hipólito.: op. cit., p. 104.



Ejemplo II.2.2. *Fantasia*, cc. 135-144¹⁶⁰

Lo importante de esta repetición radica en la mayor intensidad que recubre la línea melódica y que se genera, principalmente, a través de la variación en la textura musical, no a través de una diferencia esencial en la melodía. Debido a la brevedad del choque o disonancia que se produce entre estas dos notas, parece que escuchamos un intervalo de octava que está "desafinado", que es un poco superior a la octava justa o un poco inferior, según se forme el intervalo de octava aumentada o disminuida. Por ejemplo, en la primera nota de la melodía del T-2, en la segunda frase (c. 135), emularíamos el Do más un cuarto de tono, intervalo intermedio entre el Do natural y el Do#, es decir, las dos notas de adorno que acompañan al Si de la melodía, en dicho compás¹⁶¹.

¹⁶⁰ Como vemos en el ejemplo, a partir del c. 138, Falla utiliza tres pentagramas (lo que continúa hasta el c. 149, es decir, hasta el final del T-2). De esta forma, entendemos que el compositor pretende facilitar al intérprete el contenido musical de la sección, ya que con la distribución visual en la partitura coincide con la distribución de acompañamiento y línea principal, como si se tratase de una partitura para dúo.

¹⁶¹ Por otro lado, consideramos que la forma de denominar los sonidos utilizados en este pasaje no es arbitraria, sino que es resultado de acercar a través de la escritura, la evocación de los cuartos de tono en el choque que produce las notas de adorno, ya que al compartir la misma nota pero con diferente alteración, parecen, al menos visualmente, más cercanos, que si se tratase del mismo sonido pero con otra denominación, esto es Do-Do# frente a Do-Reb. Así, la denominación elegida relaciona entre sí las notas de adorno simultáneas, mientras que, a su vez, las

Junto a esta mayor intensidad conseguida por la "ilusión" del cuarto de tono, la intensidad expresiva en la *Fantasía* se potencia al ampliar el ámbito melódico. La estructura de la segunda frase intercala la copla melódica y línea guitarrística de la misma forma que hemos visto antes para el caso de la primera, pero nuestro cantaor "necesita" repetir de forma variada la primera estrofa o semifrase, aumentando el ámbito melódico¹⁶²:



Ejemplo II.2.3. Transcripción de la línea melódica de los cc. 135-139 y 140-143 de la *Fantasía*¹⁶³

Hasta este momento, el ámbito melódico del T-2 en el motivo de ascenso no había superado la sexta, la cual había sido alcanzada por primera vez en el primer ascenso de la frase en los cc. 121-122 (*Ejemplo II.2.1*). Al llegar al La agudo en el c. 141, nuestro cantaor ha rebasado el ámbito de la melodía anterior, alcanzando la séptima. Como consecuencia de este "sobreesfuerzo" esta nota aguda se prolonga para ayudarle a seguir la línea melódica. Este aumento del ámbito de la melodía puede parecer poco relevante, sin embargo, desde el punto de vista del cante jondo no lo es. En el cante jondo, la sexta es el ámbito melódico en el cual se

diferencia de la nota principal a la que acompañan. Por ejemplo, en los cc. 135-136 (*Ejemplo II.2.2*), las notas de adorno simultáneas son Do-Do# y la nota principal es Si (no Dob); Mi-Mi# y Re# (no Mib); Sol-Sol# y Fa# (no Solb); y, Lab-La y Sol (no Labb).

162 A Falla le gustaba este tipo de intervallos desconocidos en la música occidental: "[...] Falla apuntó las [canciones] que le agradaron o las que era posible transcribir, pues una de las mejores estaba llena de «terceras y sextas neutrales», intervallos desconocidos e inexpressables en la música moderna."

MOLINA FAJARDO, Manuel.: *Manuel de Falla, op. cit.*, p. 30.

163 Solo transcribimos la línea melódica en un único registro y sin las notas de adorno.

Como vemos, la mayoría de las notas en los cc. 140-143 con respecto a los cc. 135-139 permanecen invariables, pero se consigue intensificar la línea melódica, debido al aumento del ámbito melódico (de una sexta, Si-Sol, en los cc. 135-139, a una séptima, Si-La, en los cc. 140-143). En el cante jondo, la repetición exacta de una misma melodía es excepcional, por lo general el cantaor interpretará de forma variada una misma melodía, como dice Falla: "[...] Usted [Falla se dirige a Cecilio Roda], como andaluz, sabrá tan bien como yo que nuestros cantos, salvo determinadas excepciones, varían al infinito y que un mismo cantaor o cantaora no los cantarán dos veces del mismo modo, dependiendo todo del sentir del momento."

PINO, Rafael del.: "Falla-Albéniz doble centenario francés-español", en *Granada hoy*, Granada, 29 de marzo de 2009.

desarrolla la canción, por lo tanto, sobrepasar ese límite constituye un hecho reseñable¹⁶⁴. Siguiendo este análisis, la diferencia estructural entre estas dos estrofas o semifrases, en los cc. 135-139 y cc. 140-143, es mínima. La mayor expresividad se ha conseguido a través de la intensificación en el ámbito melódico, la variación rítmica de la melodía, pero la estructura permanece prácticamente invariable. Tanto el ascenso melódico como el descenso ocupan el mismo número de compases, salvo el reposo final sobre el Do#, el cual en el primer caso se extiende sobre dos compases, y, en el segundo, sobre uno. Además, tanto la estrofa original como esta variación intensificada se desarrollan en el mismo espacio de tiempo y tienen el mismo número de notas. Así, "nuestro cantaor" podría repetir la melodía, con la misma letra, de nuestra posible canción en el T-2, ya que contienen el mismo número de notas, lo que implicaría el mismo número de sílabas por estrofas.

De la comparación de la influencia del folklore vocal e instrumental -que hicimos en el capítulo anterior- en la *Fantasía*, determinamos que la inspiración en el folklore difiere según los elementos que observemos. En la influencia instrumental, el valor rítmico y tonal-armónico son los valores predominantes, concretados en el uso del intervalo de cuarta y el pulso rítmico y su proyección armónica, que a su vez constituyen un pilar básico en la construcción melódica y armónica de la sección. Desde la perspectiva vocal, es el ámbito reducido, la modulación y la flexibilidad rítmica de la melodía, las características más definitorias.

164 "[...] *Reconocemos como peculiar del cante jondo el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta.* -Claro está que esa sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala atemperada, sino que por el empleo del género enharmónico, se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite."

FALLA, Manuel de.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos, op. cit.*, p. 170.

En nuestro caso, como vemos, se intensifica la expresividad de la línea melódica a través de la superación de este límite de sexta, esto es, a través de un hecho que tiene sentido si interpretamos este suceso dentro del contexto de la influencia del cante jondo.

II.2.2. En la *Sonata*

II.2.2.1. La canción popular húngara

Antes de analizar la influencia del folklore musical vocal en la *Sonata*, observamos las características generales de la canción popular húngara según la clasificación que utiliza Bartók¹⁶⁵. Bartók clasifica las canciones populares húngaras, según su estructura y sus características -principalmente- rítmicas, melódicas y armónicas, en tres clases o estilos: el *régi stílus* [estilo antiguo] o grupo A, el *új stílus* [estilo nuevo] o grupo B y la *vegyes osztály* [clase mixta] o grupo C.

Dentro del *estilo antiguo* la canción popular suele estar formada por cuatro estrofas según una "nem architektonikus szerkezet" ["estructura no arquitectónica"], mientras que los reposos de estas cuatro estrofas suelen acabar en una de las cinco notas de la siguiente escala pentatónica anahemitónica: Sol-Sib-Do-Re-Fa (esto es, 1-b3-4-5-7)¹⁶⁶. La melodía suele desarrollarse sobre un ámbito reducido y sus cuatro estrofas tienden a ser isométricas dentro de

165 Al contrario de lo que hicimos en el capítulo anterior y el primer apartado del presente capítulo, consideramos pertinente realizar este estudio previo sobre el tipo de folklore cuya influencia estudiamos en la obra -el folklore vocal, en este caso, la canción popular húngara principalmente-, porque es el propio compositor el que investiga la canción popular húngara, publicando una catalogación de las mismas, que, por otro lado, utilizaremos en el estudio de los temas "vocales" de la *Sonata*. El estudio más importante que publica Bartók sobre la canción popular húngara, debido a la descripción pormenorizada de sus características y al apoyo de la explicación con numerosos ejemplos, es "A magyar népzene" ["La canción popular húngara"] (1924).

BARTÓK, Béla.: "A magyar népzene" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, pp. 9-245.

Otros escritos también tratan las características de la canción popular húngara, pero de forma menos detallada. Así, por ejemplo, encontramos "A magyar zenéről" ["Sobre la música popular húngara"] (1911) y "The Folk Songs of Hungary" ["Las Canciones Populares en Hungría"] (1928).

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "A magyar zenéről" ["Sobre la música popular húngara"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 609-616.
- "The Folk Songs of Hungary" ["Las Canciones Populares en Hungría"], en *Béla Bartók Essays, op. cit.*, pp. 331-339.

Ver el *Anexo 3.*, pp. 209-211.

166 Para ejemplificar la pentatonía anahemitónica hemos tomado como referencia el modo de Sol, ya que es el modo que Bartók utiliza para transcribir todas las canciones populares húngaras.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, pp. 13-14.

En cuanto a la nomenclatura que utilizamos para definir la estructura de la canción, seguimos la terminología de Bartók.

Cfr. *Íbid.*, p. 42.

Así, la "estructura no arquitectónica" es aquella estructura (por ejemplo, ABCD), donde la última estrofa no repite la primera estrofa, lo que sí ocurre en la "estructura arquitectónica cerrada" (por ejemplo, ABBA) como veremos posteriormente.

un *tempo parlando-rubato* o *giusto*¹⁶⁷. Aunque la pentatonía es una característica que podemos encontrar en los tres estilos, es el *estilo antiguo* donde su uso es más evidente quedando prácticamente descartado el uso del modo mayor y menor¹⁶⁸:



.../...

Ejemplo II.2.4. Transcripción de las canciones populares húngaras (1) (Aj) *Sirass éldes anyám, mig előtted járok* [(Aj) Lloro mi muerte, madre, hasta que me vaya delante de ti] y (2) *Fölmöntem a szilvafára* [Subí al ciruelo]¹⁶⁹

.../...

167 El *tempo giusto* hace referencia al *tempo* estricto, a un ritmo estable y constante, contrapuesto al estilo más libre característico del *tempo parlando-rubato*. Dentro de este último *tempo*, las canciones suelen estructurarse en cuatro estrofas de 6, 8 -estas últimas son las más comunes dentro de esta categoría- y 12 sílabas, mientras que en el *tempo giusto* suelen ser de 7, 9, 10 y 11 sílabas por estrofa.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, *op. cit.*, pp. 18-42.

168 Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, *op. cit.*, p. 23.
- "Harvard Lectures" ["Conferencias Harvard"], en *Béla Bartók Essays*, *op. cit.*, pp. 362-375.

La pentatonía puede ser, a su vez, de forma estricta o laxa. En el primer caso, la canción utiliza exclusivamente las cinco notas de la escala pentatónica. En el segundo, la pentatonía sigue siendo predominante, pero dentro de una modalidad, que, generalmente, es doria, frigia o eólica, estos son, los tres únicos modos eclesiásticos que contienen las cinco notas de la escala pentatónica anhemitónica Sol-Sib-Do-Re-Fa en Sol, es decir, la escala pentatónica más común en estas canciones.

Estas cinco notas pentatónicas funcionan, en la terminología de Antokoletz, como "núcleo invariable" sobre el cual se coordinan los modos dorio, frigio y eolio.

Cfr. ANTOKOLETZ, Elliot.: *La música de Béla Bartók*, *op. cit.*, p. 50.

169 (1) BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, *op. cit.*, p. 85.

Canción popular del grupo A, en *tempo parlando*, con una estructura no arquitectónica ABBvC, isométrica, de 12 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 5, b3, b3, armonía pentatónica anhemitónica sobre la escala Sol-Sib-Do-Re-Fa y ámbito melódico VII-8. A la anacrusa en los cc. 1 y 3 (estrofa 1 y 3) no se le asigna una sílaba, se trata, más bien, de un sonido (Aj) que ayuda al cantante a entonar. Estas dos estrofas siguen teniendo 12 sílabas, al igual que las restantes. En la estrofa 1 tenemos: (Aj) Si-rass él-des a-nyám, mig e-lött-ed já-rok (12 sílabas más el sonido de apoyo Aj), y en la estrofa 3: (Aj), A jó Is-ten tud-ja, hol tör-tén ha-lá-lom (mismo caso).

Ver el *Anexo 4.*, II, p. 221.

(2) *Ibid.*, p. 89.

Canción popular del grupo A, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AA v BBv, isométrica, de 8 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 7, b3, 1, armonía modal doria sobre la base pentatónica anhemitónica Sol-Sib-Do-Re-Fa y ámbito melódico VII-8.

Ver el *Anexo 4.*, VI, p. 223.



Ejemplo II.2.4. Transcripción de la canción popular húngara *Erdők, völgyek, szűk ligetek* [Bosques, valles, arboledas estrechas]¹⁷⁰

En las canciones del grupo B o *estilo nuevo*, la base pentatónica sigue siendo distinguible, pero a ellas se suman otras características armónicas que difuminan la claridad pentatónica que caracteriza al grupo A. Así, los modos eclesiásticos son usados con una mayor libertad y se potencia el uso del modo mayor y menor, los cuales, como vimos, son prácticamente inexistentes en el grupo A. De igual forma, el ámbito melódico es más amplio, las estrofas están formadas por un mayor número de sílabas y el reposo de cada una de ellas puede no producirse en una de las notas de la escala pentatónica anhemitónica formada por los grados 1-b3-4-5-7 (dentro del modo de Sol). Desde el punto de vista estructural las canciones del grupo B se diferencian claramente del grupo A. En el grupo B la primera estrofa o estrofa A siempre se reexpone en la última, formando una "zárt architektikus szerkezt" ["estructura arquitectónica cerrada"], que generalmente se desarrolla sobre un *tempo giusto*¹⁷¹:



Ejemplo II.2.5. Transcripción de la canción popular húngara *Nincsen szebb a magyar lány nál* [Nadie es más guapa que la mujer húngara]¹⁷²

En último lugar, Bartók distingue un grupo heterogéneo que denomina la *clase mixta* o grupo C, en el cual incluye las canciones cuyas características no son determinantes para poder

¹⁷⁰ BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, op. cit., p. 89.

Canción popular del grupo A, en *tempo parlando*, con una estructura no arquitectónica ABCD, isométrica, de 8 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 4, b3, 4, armonía modal doria sobre la base pentatónica anhemitónica Sol-Sib-Do-Re-Fa y ámbito melódico VII-8.

Ver el *Anexo 4.*, IV, pp. 221-222.

¹⁷¹ Utilizamos la terminología de Bartók para definir la estructura de la canción popular, al igual que hicimos en las canciones del grupo A. Cfr. *Íbid.*, p. 54.

¹⁷² *Íbid.*, p. 107.

Canción popular del grupo B, en *tempo giusto*, con una estructura arquitectónica cerrada AA5BA, heterométrica, con 8, 8, 9 y 8 sílabas por estrofa, y heterorrítmica, notas de reposo en el 1, 5, 5, armonía modal jonia y ámbito melódico 1-9.

Ver el *Anexo 4.*, XIX, p. 228.

clasificarlas dentro de los grupos anteriores, ya sea porque muestran características comunes a ambos grupos o porque en ellas se reconocen influencias de la música folklórica de otras regiones:



Ejemplo II.2.6. Transcripción de las canciones populares húngaras (1) *Hërvadj, rószám, hërvadj* [*Que te marchites, mi rosa, que te marchites*] y (2) *Keresd meg a tut* [*Busca la aguja*]¹⁷³

Dentro de este grupo también encontramos canciones que utilizan escalas no diatónicas, como por ejemplo escalas con segundas aumentadas. No obstante, el uso de este intervalo normalmente es evitado de forma directa, al contrario de lo que era habitual en la estilización de la música popular¹⁷⁴:

173 (1) BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, op. cit., p. 129.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AA_vBB_v, isométrica, de 6 sílabas por estrofa, e isorítmica, notas de reposo en el 5, b3, 2, armonía modal doria y ámbito melódico 1-8.

Ver el *Anexo 4.*, X, p. 224.

Por otro lado, la línea melódica de esta canción coincide con la línea de la canción *Nem vagy leány, nem vagy* [*No eres muchacha, no eres*], cuya versión en la *duda* reproducimos en el *Capítulo II.1.*

Ver el *Ejemplo II.1.12.*, p. 114.

Asimismo, puntualizamos que Bartók utiliza esta línea melódica en *Tizenöt magyar parasztdal* [*Quince canciones campesinas*] (BB 79, Sz. 71, 1914-1918), en el modo de La.

(2) *Ibid.*, p. 150.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura arquitectónica cerrada AABAv, heterométrica, de 5, 5, 8 y 5 sílabas por estrofa y heterorítmica, notas de reposo en el V, V, 3, armonía modal mixolidia y ámbito melódico V-6.

Ver el *Anexo 4.*, XIII, p. 226.

174 Hábito de cual era consciente Bartók: "[...] A többi idézett példában kétségtelenül a cigány-előadás tulontúl ismert bővített szekundlépéseinek befolyása ismerhető fel. Talán fölösleges külön hangsúlyozni, hogy ennyire ritkán észlelet jelenség nem szolgálhat alapul arra, hogy bővített szekundlépesű hangsort tegyünk meg speciális magyar hangsornak [...]."

["[...] En los demás ejemplos citados, sin duda, se puede reconocer la influencia de la conocida interpretación gitana con el intervalo de segunda aumentada. Quizás no sea necesario destacar de forma especial, que este fenómeno aislado rara vez puede servir de base para que entendamos la escala con intervalo de segunda aumentada como una escala especialmente húngara [...]."

Ibid., p. 56-57.



Ejemplo II.2.7. Transcripción de las canciones populares húngaras (1) *Ugy elmegyek, meglássátok* [Ya veréis que voy], (2) *Volt-e olyan juhász* [Si hubiera un pastor como ese] y (3) *Arra vigyázz öreg ászszony* [Ten cuidado anciana]¹⁷⁵

En este sentido, al transcribir algunas canciones populares, Bartók utiliza una armadura extraña a la convencional, formadas, por ejemplo, por un solo bemol, el Lab, lo que implica una escala "natural" -es decir, una escala teniendo en cuenta solo las alteraciones de la armadura-, Sol-Lab-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol o escala 1312212, esto es, una escala con una segunda aumentada entre el II y el III.

Ver el *Anexo 5.*, *Cuadro XI*, p. 232.

175 (1) BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, p. 157.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AA(B5+Bv)C, heterométrica, con 8, 8, 8+8, 8 sílabas por estrofa y heterorrítmica, con notas de reposo en el 4, 4, VII, armonía no diatónica 1312212 y ámbito melódico VI-8. Obsérvese que solo aparece el Lab en la armadura de la canción, por lo que la segunda aumentada se produce entre el Lab y el Si (natural).

Entendemos que la tercera estrofa (B5+Bv) es una estrofa doble. La letra de la canción coincide con esta apreciación. Así, la letra de esta estrofa tiene 8+8 sílabas: Se hír-em-et se ne-ve-met, (primera parte, 8 sílabas), fel-ejt-se-tek el en-ge-met (segunda parte, 8 sílabas).

Ver el *Anexo 4.*, *XXI*, p. 229.

(2) *Íbid.*, p. 132.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AABB, isométrica, con 6 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 5, 5, 1, armonía no diatónica 1312122 y ámbito melódico VII-6. Obsérvese que el Lab y el Mib aparecen en la armadura, por lo que la segunda aumentada se produce entre el Lab y el Si natural.

Ver el *Anexo 4.*, *XXII*, pp. 229-230.

(3) *Íbid.*, p. 137.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AAvBBv, isométrica, de 8 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 5, 1, 5, armonía no diatónica 2131212 y ámbito melódico 1-8. En este caso, la armadura indica el Sib y Do#, por lo que la segunda aumentada se forma entre dichas notas.

Ver el *Anexo 4.*, *I*, p. 220.

Como vemos en el ejemplo y en el análisis anterior, la armadura de estas canciones implica una escala "natural" con una segunda aumentada. No obstante, este intervalo no aparece normalmente de forma explícita o directa, ya sea porque en un momento dado se destruye esa segunda aumentada (alterando alguna de las notas) o porque se evita su cita directa. Por ejemplo, en las canciones (1) y (2), la segunda aumentada formada entre el Si natural y el Lab, se elude directamente, a través de otros intervalos. Así, es interesante observar que el Lab únicamente se

II.2.2.2. Las pseudo-canciones populares

Examinemos a continuación el material temático de la *Sonata* teniendo en cuenta la clasificación bartókiana de la canción popular húngara anteriormente expuesta. De los ocho temas de la *Sonata* (cinco del 1^{er} mov., dos del 2^{do} mov. y uno del 3^{er} mov.), cinco presentan una estructura y unas características comparables con las que encontramos en la canción popular húngara, los cuales son los T-2, T-3, T-4 y T-5 del 1^{er} mov. y el T-R del 3^{er} mov. Estos cinco temas están estructurados en cuatro estrofas, con un carácter claramente melódico y unas características armónicas y rítmicas semejantes a la canción popular, de ahí que los denominemos con el término "pseudo-canciones populares"¹⁷⁶. Para facilitar la comparación entre los temas y las canciones populares los transportamos al modo de Sol, modo que Bartók utilizó para anotar y poder comparar mejor todas las canciones populares y que a su vez tomó prestado del sistema de investigación folklórica del finlandés Krishna Ilmari¹⁷⁷:

El T-2:



.../...

Ejemplo II.2.8. Transcripción del T-2 del 1^{er} mov. de la *Sonata*, en el modo de Sol¹⁷⁸

.../...

mueve por intervalo conjunto de forma descendente (Lab-Sol), nunca ascendente (Lab-Si). El mismo comportamiento observamos en la canción (3), con respecto a la segunda aumentada Sib-Do#, la alusión directa de este intervalo se evita -entre las notas reales, no tenemos en cuenta las apoyaturas, puesto que se tratan de sonidos aproximados-.

176 Nos referimos exclusivamente a las características del folklore vocal. El resto de temas, como vimos, reflejan más bien la influencia del folklore instrumental. Con respecto de las estrofas del 3er mov. -como también vimos-, la segunda y la tercera estrofa son "instrumentales", mientras que la primera es eminentemente "vocal".

Ver el Capítulo II.1., Nota 135, p. 109.

En cuanto al material temático del 2do mov., reconocemos características propias de la canción popular, como por ejemplo el uso de la pentatonía, pero no se llega a crear un tema estrófico a modo de canción popular, de ahí que no lo consideremos como pseudo-canción popular.

177 Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, p. 13.

178 Transportamos a Sol los temas, dejando aparte las transiciones, enlaces entre los temas o repeticiones del material y lo hacemos dentro de una tesitura similar. Indicamos con corchetes las estrofas de lo que hemos considerado la pseudo-canción. Seguimos así el mismo sistema que utilizamos en los ejemplos en los que estudiamos la estructura de una canción popular húngara.

Del T-2 del 1er mov. reproducimos la melodía de los cc. 44-56.

T-3:

El T-3(derecha):



T-3(izquierda):



El T-4:

T-4(1):



T-4(2):



El T-5:



El T-R:



Ejemplo II.2.8. Transcripción del T-3, el T-4, el T-5 del 1^{er} mov. y el T-R, 3^{er} mov. de la *Sonata*, en el modo de Sol¹⁷⁹

179 Del T-3 del 1er mov. reproducimos la melodía de los cc. 57-69 para la derecha y de los cc. 57-66 para la izquierda, del T-4, los cc. 76-110, del T-5, cc. 116-125 y del T-R del 3er mov., cc. 1-19. Del T-3 hemos reproducido la izquierda y la derecha porque tienen cierta independencia, en cuanto al T-4, las dos partes que señalamos están relacionadas desde el punto de vista del folklore, como comentaremos posteriormente.

Continuando con la clasificación que Bartók realiza, analizamos la estructura de los temas según el material utilizado en cada estrofa, el número de sílabas por estrofas, la notas de reposo y el ámbito de la melodía¹⁸⁰:

Material temático		Estructura	Sílabas por estrofa	Notas de reposo	Ámbito melódico
T-2		AAvBC	10, 12, 6+7, 8	4, VII, 4	VII-11
T-3	T-3(derecha)	ABAvBv	9, 8, 8, 6	b3, b3, b3	VI-6
	T-3 (izquierda)	ABAvBv	9, 7, 7, 4	1, 1, 1	V-2
T-4	T-4(1)	ABBvC	11, 6, 6, 4	4, 1, 1	1-7
	T-4(2)	ABBvC	22, 6, 24, 4	4, 1, 1	1-7
	T-4(1+2)	ABAv ⁵ Bv ⁵	17, 10, 28, 28	4, 4, 1	1-10
T-5		AAvBC	10, 8, 6, 4	7, 7, 1	1-7
T-R		ABAB	11, 11, 11, 11	8, 5, 8*	4-9

Cuadro II.2.1. Análisis del T-2, T-3, T-4, T-5 del 1^{er} mov. y del T-R del 3^{er} mov. de la Sonata siguiendo los parámetros de la clasificación bartókiana de la canción popular húngara¹⁸¹

El análisis que hemos hecho en el cuadro anterior muestra que estos temas o pseudo-canciones populares estarían clasificados dentro de la *clase mixta* o grupo C. En todos los temas encontramos características que son afines, algunas al *estilo antiguo*, principalmente en cuanto

180 Es decir, utilizamos la misma nomenclatura y los mismos parámetros que vimos cuando analizamos las canciones populares en el apartado anterior. En la cuanto a la armonía, la examinaremos detenidamente más adelante.

181 Las canciones populares tienen cuatro estrofas y por tanto, cuatro notas de reposo. Aún así, indicamos solo las tres primeras notas de reposo en cada pseudo-canción de la *Sonata* porque, al igual que en el resto de parámetros que utilizamos, seguimos la nomenclatura que utiliza Bartók. Puesto que lo habitual en la canción es terminar en el 1, se sobreentiende que ésta es la última nota de reposo y, por ello, se omite- Bartók así lo hace-. Si incluyésemos las cuatro notas de reposo de la canción serían 4, VII, 4, 1 para el T-2; b3, b3, b3, 1 para el T-3 (derecha) y 1, 1, 1, 1 para el T-3 (izquierda); 4, 4, 1, 1 para el T-4 (1 y 2); 7, 7, 1, 1 para el T-5 y 8, 5, 8, 5 para el T-R. Como vemos, en el T-R es el único caso en el cual la nota de reposo final (cuarta estrofa) no es el 1. Con el asterisco queremos indicar, precisamente, que la melodía no finaliza en el 1, a diferencia de lo que se esperaba, fenómeno sobre el cual profundizaremos más adelante.

Por otro lado, el transporte de una estrofa a una quinta superior es un comportamiento típico en las canciones populares húngaras que encontramos en los tres grupos de canciones populares que distingue Bartók y que definimos con anterioridad (grupos A, B y C).

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, pp. 9-72.

Es por ello por lo que hemos considerado que el T-4 es en realidad un tema doble que reúne el T-4(1) y el T-4(2), donde el T-4(2) es una transposición del T-4(1) a una quinta superior.

Como en este capítulo estudiamos estos cinco temas en concreto, cada vez que hagamos referencia al T-1 y al T-2 se sobreentienden que son del 1^{er} mov. (y no los T-1 y T-2 del 2^{do} mov.), en el resto de temas, puesto que no se repite la nomenclatura, no necesitamos realizar esta nota aclaratoria.

a la estructura y las notas de reposo, y otras características afines al *estilo nuevo*, principalmente en torno a ciertos aspectos armónicos y al ámbito melódico, lo que hace que las comprendamos dentro del grupo C.

Examinemos detenidamente las características de las pseudo-canciones populares. En primer lugar y desde el punto de vista estructural, los pseudo-canciones de la *Sonata* combinan dos o tres estrofas diferentes formando una estructura no arquitectónica de cuatro estrofas en total, estructura que encontramos en las canciones del grupo A y C, es decir, dentro del *estilo antiguo* y la *clase mixta*¹⁸².

En segundo lugar veamos sus características armónicas. Así, en las pseudo-canciones, si bien el marco pentatónico sigue siendo distinguible en mayor o menor medida, sus características son más heterogéneas que las estructurales, aquí nos acercamos más a las características del grupo B o *estilo nuevo*. Al transportar a Sol todos los temas se hace evidente que ciertas notas o grados de la escala son usados con mayor frecuencia y que tanto el comienzo como el reposo de los diferentes fragmentos, o estrofas, recae sobre los mismos grados. Existe, por tanto, una jerarquía armónica, y melódica, por consiguiente, que prioriza el uso de las notas Sol, Sib, Do, Re y Fa, esto es, las cinco notas que forman la escala pentatónica anhemitónica Sol-Sib-Do-Re-Fa, con las cuales finalizan todas las canciones populares del grupo A y la mayoría de las del grupo B¹⁸³. El uso de esta escala pentatónica anhemitónica no se observa solo en las notas de reposo, sino también en el desarrollo de la melodía. Así, en la melodía del T-3 (derecha) se utilizan exclusivamente cinco notas que, ordenadas, forman la escala pentatónica anhemitónica La#-Do#-Re#-Fa#-Sol# (o, en el modo de Sol, Sol-Sib-Do-Mib-

182 Es decir, como muestra el cuadro anterior (*Cuadro II.2.1.*), todas las pseudo-canciones presentan una estructura no arquitectónica, o lo que es lo mismo, la cuarta estrofa no repite la primera: AA_vBC, AB_vAB_v, AB_vB_vC, AB_vAB_v5B_v5, AA_vBC y ABAB.

183 La pentatonía y su utilización dentro de la canción popular húngara establece una estructura y unas posibilidades armónicas singulares, donde el 3 -el b3 en el modo de Sol-, el 5 y el 7 son igualmente importantes.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "The Folk Songs of Hungary" ["Las canciones populares de Hungría"], en *Béla Bartók Essays, op. cit.*, pp. 331-339.

En esta línea: "[...] The pentatonic scale, besides melodic impulses, gave us harmonic suggestions."

["[...] La escala pentatónica, aparte del impulso melódico, nos aportó sugerencias armónicas."]

BARTÓK, Béla.: "Harvard Lectures" ["Conferencias Harvard"], en *Béla Bartók Essays, op. cit.*, p. 371.

La utilización del 7 como intervalo consonante o como nota en la que recae el reposo de cada estrofa se basa precisamente en esta nueva dimensión del séptimo grado, lo que explica que encontramos este grado con bastante frecuencia y sin la esperada sensibilización. Las notas de reposo del T-2 (4, VII, 4) y del T-5 (7, 7, 1) son una muestra de ello.

Fa¹⁸⁴), mientras que el T-2, el T-3 (izquierda) y el T-5 se desarrollan dentro de un marco armónico modal, los dos últimos, sobre una base pentatónica anhemitónica¹⁸⁵. En estos dos últimos, el T-3 (izquierda) y el T-5, el contexto armónico se mueve principalmente en el modo frigio y dorio, respectivamente, esto es, dos modos que amplían la escala pentatónica anhemitónica típica en las canciones populares húngaras:



Ejemplo II.2.9. Transcripción del T-3 (izquierda) y del T-5 en el modo de Sol¹⁸⁶

184 La escala La#-Do#-Re#-Fa#-Sol# o Sol-Sib-Do-Mib-Fa, en su versión transportada, no coincide con la escala más típica en las canciones populares, que como vimos es la escala Sol-Sib-Do-Re-Fa. Sin embargo, en ambos casos las escalas son pentatónicas anhemitónicas, es decir, ninguna de las notas que conforman la escala está separadas por un intervalo de segunda menor o semitono. En ambos casos las escalas están formadas por segundas mayores y terceras menores.

185 En cuanto a la armonía -real, no transportada- del T-3, Ritchie considerada que Mi frigio aparece en la izquierda, mientras que La# pentatónico anhemitónico aparece en la derecha.

Cfr. RITCHIE, Anthony Damian.: *op. cit.*, pp. 318-319.

Ver también el *Ejemplo I.2.28*, pp. 69-70.

Sin embargo, también entendemos posible la interpretación de esta armonía como una bimodalidad establecida por el modo frigio de Mi (heptatonía prima 1222122) en la izquierda y el modo lidio de Mi (heptatonía prima 2221221, es decir, Mi-Fa#-Sol#-La#-[Si]-Do#-Re#-Mi) en la derecha, las cuales, combinadas, cubren todo el espectro de la escala cromática.

Así, entendemos aquí aplicado una de las formas de bimodalidad que describe Bartók, donde los grados naturales y sostenidos no son grados "alterados" sino que actúan como "ingredientes diatónicos" dentro de una escala modal diatónica.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "Harvard lectures", en *Béla Bartók Essays*, *op. cit.*, pp. 354-392.

Esta disposición genera que los grados de cada escala se relacionen con los de su escala modal y no con los del grado homónimo con distinta alteración de la escala utilizada en la otra línea, esto es, son independientes. Aunque se utilicen todos los grados de la escala cromática, el comportamiento no es "cromático", es modal. Es decir, se utilizan todos los semitonos de la escala cromática, pero su uso no es cromático, ya que ni la derecha ni la izquierda se mueven "cromáticamente".

Este tipo de técnica armónica se observa en otras obras, como en el *I. Concierto para piano*, compuesta en el mismo año que la *Sonata*, lo que refuerza nuestra interpretación. Como ha estudiado Benjamin Suchoff, en el *I. Concierto* Bartók introduce una bimodalidad frigia y mixolidia en el tercer movimiento dentro de lo que define como una tonalidad "neutral" con el Mi como tono principal, es decir, una situación similar a la que referimos que ocurre entre la izquierda y la derecha del T-3 de la *Sonata*: "[...] a short coda ends with a bimodal Phrygian/mixolydian cadence - a bartókian harmonic innovation that yields a "neutral" tonality with E as the principal tone".

["[...] una coda corta finaliza con una cadencia bimodal frigia/mixolidia -una innovación armónica bartókiana que produce una tonalidad "neutral" con E [Mi] como tono principal."]

SUCHOFF, Benjamin.: *Béla Bartók*, *op. cit.*, p. 44.

186 Marcamos en rojo las notas no pentatónicas. En estos dos casos que reproducimos, al igual que ocurre en la canción popular del grupo A, las notas que no forman parte de la escala pentatónica son generalmente secundarias. Estas notas aparecen en parte débiles del compás o como notas de paso. Los intervalos disjuntos y las notas de reposo quedan reservados exclusivamente a las notas de la escala pentatónica.

Por su parte, el T-2 presenta mayores fluctuaciones modales, comportamiento que refleja el folklore, en la medida, en que, al igual que en la canción popular, el desarrollo no es siempre armónicamente homogéneo, sino que incluso encontramos ejemplos de canciones populares que utilizan un mismo material temático dentro de un contexto armónico completamente diferente:



Ejemplo II.2.10. Transcripción del T-2 en Sol, de la canción popular húngara (1) *Ha csak ugyan, csak ugyan, ha csak ugyan nem találok szeretőt* [En caso de que no, en caso de que no encuentre amante] y de dos versiones de la canción popular húngara (2) *Mikor guláslegény voltam* [Cuando era ayudante del vaquero]¹⁸⁷

187 (1) BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, op. cit., p. 124.

Canción popular del grupo B, en *tempo giusto*, con una estructura arquitectónica cerrada ABBvA, heterométrica, con 18, 11, 8, 18 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 1, 5, 1, armonía modal mixolidia con diversas fluctuaciones modales y ámbito melódico V-8. Ver el Anexo 4., VII, p. 223.

(2) *Ibid.*, p. 87.

Dos versiones de la misma canción popular del grupo A.

La primera versión está en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AABC, isométrica, con 8 sílabas por estrofa, e isorrítmica, notas de reposo en el 1, 1, 1, armonía básicamente pentatónica anhemitónica (escala Sol-Sib-Do-Re-Fa) dentro de un contexto modal eolio y ámbito melódico VII-8.

La segunda versión es una canción en *tempo parlando-rubato* (de ahí que los compases sean menos regulares), estructura, métrica y notas de reposo iguales a la versión anterior, armonía básicamente pentatónica (escala Sol-Si-Do-Re-Fa#) dentro de un contexto modal jonio, ámbito melódico 1-8. Esta pentatonía no es anhemitónica, puesto que incluye intervalos de segunda menor (entre el Si y el Do y entre el Fa# y el Sol).

En cuanto al T-4 y al T-R, estos temas se construyen sobre la base de dos escalas heptatónicas secundas, escalas que, aún siendo extrañas dentro del contexto musical occidental, son conocidas dentro del ámbito folklórico¹⁸⁸. Bartók observó la utilización de esta escala en numerosas canciones populares húngaras, lo que constituye un claro ejemplo de la influencia que ejercía sobre sus composiciones el resultado de estos estudios etnomusicológicos¹⁸⁹:



.../...

Ejemplo II.2.11. Transcripción del T-4(1), del T-4(2) y del T-R en el modo de Sol

.../...

La ligadura del c. 3 y el c. 4 de la canción indica una única sílaba, es decir, estos compases tienen ocho sílabas por estrofa, al igual que los compases anteriores, por tanto la canción es isométrica.

Ver el *Anexo 4.*, XV, p. 226.

188 Como vimos en el *Capítulo II.1.*, el uso de la heptatónica secunda también lo detectamos en algunos instrumentos populares.

Ver el *Capítulo II.1.*, p. 116.

189 De las canciones que utiliza Bartók para ilustrar el estudio etnomusicológico "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], veintitrés están anotadas con una armadura que implica una armonía no diatónica -armaduras que, por otro lado, hemos utilizado como ejemplo para transportar el T-4 y el T-R-. Dentro de éstas, cinco se encuentran entre las canciones del grupo A y el resto, dieciocho, en el grupo C. El grupo B no incluye ninguna, siendo este resultado previsible puesto que, como ya comentamos, se tratan de canciones con un estilo más "occidental". En el escrito que referimos encontramos dos canciones con la armadura Sib y Lab (escala 1222212) dentro del grupo C, tres canciones con la armadura Sib y Fa# (escala 2122221) dentro del grupo C y catorce canciones con la armadura Mib (escala 212122) de las cuales cuatro en el grupo A y diez en el grupo C.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5*, op. cit., pp. 85-245.

Ver el *Anexo 5.*, Cuadro XI., p. 232.



Ejemplo II.2.11. Escalas heptatónicas secunda 2212122 y 2122221, y transcripción de las canciones populares húngaras (1) *Ne hagyj el angyalom, megöregszem* [No me dejes mi ángel, envejecí] y (2) *Le van a szivem láncolva* [Mi corazón está encadenado]¹⁹⁰

En resumen, la armonía que Bartók utiliza se sitúa dentro de un marco que cuenta con un mayor número de posibilidades armónicas de las que encontraríamos dentro de un contexto tonal tradicional, de ahí que utilicemos el término modalidad para definirla, ya que nos permite incluir más combinaciones armónicas, cuyo origen está en el folklore¹⁹¹.

La influencia del folklore en la obra no solo se observa, como hemos visto, en los temas, las frases y periodos -la microestructura armónica, como también mencionamos en el caso de la *Fantasia* y que estudiamos en el capítulo anterior-, sino también, en lo que denominamos macroestructura armónica, es decir, en la forma en la que se suceden las diferentes regiones

¹⁹⁰ Los corchetes en las dos escalas heptatónicas del ejemplo indican los semitonos de la escala.

En cuanto a las canciones populares:

(1) BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, op. cit., p. 149.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AABC, heterométrica con 10, 10, 7+7 y 6 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 5, 5, 3, armonía no diatónica (heptatonía secunda 2212122) y ámbito melódico 1-8.

La tercera estrofa, B, está formada por dos partes, cada una de siete notas. Esta estructura concuerda con la letra de la canción. Así, en la tercera estrofa encontramos la siguiente letra: Támadékom te legyél, nálam nélkül ne legyél. Por tanto, cada una de las partes de esta estrofa tiene el mismo número de notas: tá-ma-dé-kom te le-gyél. (primera parte, 7 sílabas) ná-lam nél-kül ne le-gyél (segunda parte, 7 sílabas).

Ver el Anexo 4., XVII, p. 227.

Vimos una estructura similar en la canción *Ugy elmegyek, meglássátok* [Ya veréis que voy] (Ejemplo II.2.7. (1)).

(2) *Ibid.*, p. 145.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura arquitectónica ABBvA, heterométrica con 8, 8, 10 y 8 sílabas por estrofa y heterorrítmica, notas de reposo en el 1, b3, 1, armonía no diatónica (heptatonía secunda 2122221) y ámbito melódico V-5.

Ver el Anexo 4., XIV, p. 226.

Las dos canciones populares que reproducimos en el ejemplo utilizan las dos escalas que hemos señalado en el T-4 y el T-R. La canción *Ne hagyj el angyalom, megöregszem* [No me dejes mi ángel, envejecí] tiene como armadura Mib, como el T-4 (transportado) y *Le van a szivem láncolva* [Mi corazón está encadenado] tiene Sib y Fa#, como hemos señalado en el T-R (transportado).

¹⁹¹ La amplitud del concepto de "modalidad" la utilizamos dentro de los mismos términos que ya tratamos en la *Fantasia*.

Ver el Capítulo II.1., p. 102.

armónicas y en el comportamiento de la armonía como un todo en la obra. Entendemos que Bartók aplica la horizontalidad armónica propia de la canción popular a la horizontalidad en el desarrollo armónico de la *Sonata*, trasladando el comportamiento armónico de la canción a la estructura armónica de la obra¹⁹². Así, si observamos las áreas armónicas en las que se desarrolla el 3^{er} mov., se privilegia el uso de los grados de la escala pentatónica de Mi, Mi-Sol-La-Si-Re, puesto que estos grados o regiones armónicas son los que más se usan:

Estructura	Sección	Estructura Rondó	Subsección	Modalidad	Características modales más importantes
I	1	A	1	Mi	Heptatonía secunda 2122221 sobre marco pentatónico anhemitónico
			2	Re	Heptatonía prima 2212212 (modo mixolidio) sobre marco pentatónico anhemitónico (cc. 20-37), octatonía 1:2 y 2:1 y células X e Y (cc. 38-52)
		B	3	La	Heptatonía prima 2212221 (modo jonio) sobre marco pentatónico anhemitónico y células X e Y
II	2	A'	4	Mi	Heptatonía secunda 2122221 sobre marco pentatónico anhemitónico (cc. 92-99), heptatonía prima 2212212 (modo mixolidio) y diversas coloraturas modales sobre marco pentatónico anhemitónico (cc. 100-110)
			5	Re	Heptatonía secunda 2122221 sobre marco pentatónico anhemitónico (cc. 111-126), Bimodalidad: heptatonías primas 2122212 (modo dorio) y 1222122 (frigio) sobre marco pentatónico anhemitónico (cc. 127-136), células X e Y (cc. 137-142)
		C	6	Si	Heptatonía prima 2212212 (modo mixolidio) con diversas coloraturas modales sobre marco pentatónico anhemitónico y células X e Y

.../...

Cuadro II.2.2. Macroestructura armónica del 3^{er} mov. de la *Sonata* (modalidades principales), parte I y II¹⁹³

.../...

192 Cuando nos referimos a la horizontal armónica propia de la canción popular, estamos aludiendo a la armonía implícita de la línea melódica de la canción. En cuanto a la horizontalidad en el desarrollo armónico de la obra, nos referimos a la sucesión de las distintas modalidades a lo largo de la misma. Así, los principios armónicos que caracterizan la canción popular se encuentran en la *Sonata* no solo en la construcción de los acordes, sino también en la armonía considerada de forma global, esto es, en la relación de las distintas regiones armónicas y en la forma en la que se suceden.

193 La Célula X es aquella célula formada por semitonos y la Célula Y aquella formada por tonos.

Ver el Capítulo II.1., Nota 141, p. 113.

Estructura	Sección	Estructura Rondó	Subsección	Modalidad	Características modales más importantes
III	3	A''	7	Mi	Heptatonía prima 2212221 (modo jonio) con diversas coloraturas modales
			8	Do	Heptatonía prima 2212212 (modo mixolidio) sobre marco pentatónico anhemitónico (cc. 176-191), octatonía 1:2 y 2:1 y células X e Y (cc. 192-204)
		D	9	Sol	Heptatonía prima 2212221 (modo jonio) con diversas coloraturas, sobre base pentatónica anhemitónica y células X e Y
			10	Re	El marco modal es ambiguo, falta el II (Fa). Dos opciones: 1. Segundo grado Fa natural: heptatonía secunda 2122221 sobre base pentatónica anhemitónica. 2. Segundo grado Fa#: heptatonía prima 2212221 (jonio) sobre base pentatónica anhemitónica.
IV	4	A'''	11	Mi	Heptatonía prima 2122212 (modo dorio) alternado con la heptatonía secunda 2122221, sobre base pentatónica anhemitónica
			12, coda	Mi	Pentatonía principalmente anhemitónica

Cuadro II.2.2. Macroestructura armónica del 3^{er} mov. de la *Sonata* (modalidades principales), parte III y IV¹⁹⁴

En cuanto al 1^{er} mov. y al 2^{do} mov. de la *Sonata*, no encontramos esta relación tan directa entre la pentatonía anhemitónica y las regiones armónicas del movimiento, pero sí vemos extrapolados otros principios derivados de la armonía típica de la canción popular. Entendemos que en estos movimientos se prioriza el intervalo de tercera para modular entre secciones armónicas diferentes. Bartók transforma la idea de reposo en cuatro grados a distancia de tercera característicos de la canción popular y lo eleva a un ámbito mayor, encadenando cuatro áreas armónicas a distancia de tercera¹⁹⁵:

194 Como vemos en el cuadro, Mi y Re son las modalidades más utilizadas en este movimiento de la *Sonata*. El porcentaje que ocupa cada modo según el número de compases, ordenamos de mayor a menor, es el siguiente: Mi 32'38%, Re 30'60%, La 13'88%, Do 10'32%, Sol 7'83% y Si 4'98%, aproximadamente. Como podemos comprobar, el modo de Si es utilizado muy poco en comparación con el de Re. Es decir, la región armónica del VII se convierte en la segunda región más utilizada después de la región del V, lo que desplaza la importancia de la utilización de la dominante desde el punto de vista tradicional armónico.

195 Es decir, la estructura armónica que generan las notas de reposo en la pseudo-canción también la detectamos en la macroestructura. La mayoría de estas notas de reposo o cadencias parciales recaen en una de las cuatro notas o grados que se encuentran a distancia de tercera y que forman parte de la escala pentatónica anhemitónica típica en las canciones populares. Si tomamos como referencia el modo de Sol, las cuatro notas que mencionamos son Sol, Sib, Re, Fa y la escala pentatónica anhemitónica típica la que nos referimos, Sol-Sib-Do-Re-Fa.

Estructura	Sección	Subsección	Material temático	Modalidad	Características modales más importantes
<i>Exposición</i>	1	1	T-1	Mi	Diversas heptatonías, destaca la heptatonía segunda 2221212 (escala acústica) combinada o alternada con la heptatonía tercera 2221122
		2	T-1	Mi (cc. 14-25), Do (cc. 26-35), [La (cc. 36-37)]	Octatonía 1:2 y 2:1 combinada
		3	T-1	Mi	Octatonía 1:2 y 2:1 combinada
	2	4	T-2	Mi	Heptatonía prima 1222122 (modo frigio) con diversas coloraturas modales
		5	T-3	La# y Mi o Mi	La# pentatónico sobre Mi heptatónico prima 1222122 (modo frigio) ò heptatonía prima 2221221 sobre la heptatonía prima 1222122 (modo lidio y frigio de Mi, respectivamente)
		6	T-4	Re# (cc. 76-92), Sib (cc. 93-115)	Heptatonía segunda 2212122
		7	T-5	Mi	Heptatonía prima 2122212 (modo dorio)
<i>Desarrollo</i>	3	8	T-1, T-3, T-5	Re (cc. 135-136), Mi (cc. 137-141), Re (cc. 142-143), Fa# (cc. 144-145), Sol (cc. 146-149), Re (cc. 150-154)	Octatonía 1:2 y 2:1 combinado con células X e Y
	4	9	T-2, T-4	La	Heptatonía prima 2122122 (modo eolio) con diversas coloraturas modales
<i>Falsa reexposición</i>		10	T-1	Fa#	Heptatonía prima 2221221 (modo lidio) combinada con octatonía 1:2
<i>Reexposición</i>	5	11	T-1	Mi (cc. 187-198), Do (cc. 199-210), [Fa# (cc. 209-210)]	Octatonía 1:2 y 2:1 combinada
	6	12	T-4, T-1	Fa	Heptatonía segunda 2212122 combinada con fragmentos de la escala octatónica 2:1
		13, coda	T-4, T-5	Mi	Heptatonía prima 2122212 (modo dorio) combinada con octatonía 2:1 y 1:2

Cuadro II.2.3. Macroestructura armónica del 1^{er} mov. de la *Sonata*¹⁹⁶

196 Como se observa en el cuadro, el T-1 en la sección 1, se mueve por terceras descendentes Mi-Do-[La] (volviendo luego a la modalidad original, Mi). Indicamos el La entre corchetes porque esta armonía no se llega a materializar del todo. Es interesante comprobar que en la

En la estructura armónica del 2^{do} mov. también detectamos esta relación de tercera que entendemos derivada de la canción popular entre las modalidades principales (Lab, Do, Mi):

Estructura	Sección	Subsección	Material temático	Modalidad	Características modales más importantes
A	1	1	T-1	Lab y Mi	Pentatonía anhemitónica simultánea
		2	T-2	Do	Diversas coloraturas modales sobre una base pentatónica anhemitónica
	2	3	T-1	Lab y Mi	Pentatonía anhemitónica simultánea
		4	T-2	Do (cc. 24-25), Sib (cc. 26-27), Lab (cc. 28-29)	Diversas coloraturas modales sobre una base pentatónica anhemitónica
B	3	5	T-1, T-2	Fa # (cc. 30-33), La (cc. 34-38), Si# (cc. 39-41)	Diversas coloraturas modales, cromatismos, células X e Y combinadas
A'	4	6	T-1	Lab y Mi	Pentatonía anhemitónica simultánea
		7	T-2	Do (cc. 42, 44 y 46), Lab y Mi (cc. 43 y 45), Do (cc. 47-50), Solb (cc. 51-52), Si y Mib simultáneo (cc. 53-58)	Diversas coloraturas modales sobre una base pentatónica anhemitónica
		8	T-1	Lab y Mi	Pentatonía anhemitónica simultánea

Cuadro II.2.4. Macroestructura armónica del 2^{do} mov. de la *Sonata*¹⁹⁷

Como vemos en los cuadros precedentes, detectamos que el comportamiento armónico de la *Sonata* refleja la armonía de la canción popular, proyectando principios armónicos

reexposición, en la subsección 11, se extiende este principio armónico: pasamos de Mi a Do, pero en vez de ir otra vez a [La], Bartók lo sustituye por [Fa#], es decir, continúa el movimiento descendente: Mi-Do-[La]-[Fa#]. De esta manera entendemos que el movimiento de tercera no solo genera una base armónica de una sección, sino que "crea forma", ya que establece relaciones entre partes, en este caso, entre la *exposición* y la *reexposición*.

197 En cuanto a la relación entre las modalidades, cuando se superpone Lab a Mi, el Mi funciona como una pseudo-dominante, en el sentido en que sustituye el Mib o dominante "real", por Mi, una pseudo-dominante o, como definiría László Somfai, una "mistuned dominant" ["dominante desafinada"].

Cfr. KÁRPÁTI, János.: "Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music" ["Estructuras Perfectas y Desafinadas en la Música de Bartók"], en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 36, n° 3/4, Budapest, 1995, p. 379.

Por otro lado, con el término "coloratura" hacemos referencia a las inflexiones y movimientos cromáticos de la melodía que de forma aislada pueden pertenecer a un modo en concreto, pero que dentro del contexto en el que se conciben no tiene la suficiente envergadura como para determinar un cambio armónico o modal. La coloratura aporta un nuevo color a la armonía, pero no llega a materializar un cambio permanente debido a su fugacidad.

característicos de la canción como la consonancia de la séptima y el uso de la pentatonía en el discurso armónico de la obra.

En la encadenación armónica o cambio funcional de un elemento para pasar de un tema a otro interpretamos una abstracción de la estructura básica de las *colindas*, villancicos populares rumanos. En las *colindas* es una práctica común cantar un tema detrás de otro sin descanso, en estilo antifonal, sin que exista transición musical, a veces incluso solapándose unas canciones a otras¹⁹⁸. Al igual que las *colindas* entrelazan unos temas con otros, los temas T-1 al T-5 del 1^{er} mov. de la *Sonata* encadenan los principios y finales de cada uno de forma melódica y armónica. La nota en la que recae la cadencia final de la canción precedente inicia un nuevo tema de forma que se van encadenando unos con otros:

41 **final del T-1** **inicio del T-2**

[.../...]

51 **T-2**

57 **T-3**

.../...

Ejemplo II.2.12. *Sonata*, 1^{er} mov., cc. 41-46, 51-62

.../...

198 Cfr. ANTOKOLETZ, Elliot; FISCHER, Victoria; SUCHOFF, Benjamin (eds.): *Bartók perspectives*, op. cit., p. 188.

Aún así, las pseudo-canciones de la *Sonata* estructuralmente son "húngaras", en el sentido de que tienen cuatro estrofas. En las *colindas* esta estructuración es mucho menos frecuente, generalmente están formadas por dos o tres líneas.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "Rumanian Folk Music" ["Música popular rumana"], en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 120-121.

KÁRPÁTI, János.: "Piano Workshop", en *The Bartók Companion*, op. cit., pp. 151-152.

63 T-3

68

74 T-4

79

[.../...]

110 T-4

T-5

116

Ejemplo II.2.12. Sonata, 1^{er} mov., cc. 63-83 y 110-120

En tercer lugar examinamos las características rítmicas de las pseudo-canciones populares. Desde este punto de vista, las pseudo-canciones populares de la *Sonata* reflejan la influencia de la canción popular en la medida en que evocan un *tempo* característico de la canción popular húngara. En los T-2, T-3, T-4 y T-5 del 1^{er} mov., encontramos un *tempo giusto* estricto heterométrico, marcado por la regularidad de los valores rítmicos de la melodía o el acompañamiento en forma de ostinato, mientras que el T-R del 3^{er} mov., sería un *tempo giusto* estricto isométrico, puesto que todas las estrofas están formadas por once sílabas, divididas en

dos grupos de seis y cinco sílabas. Entendemos que el tipo de acompañamiento del material temático nos sugiere un *tempo giusto* debido al tipo de escritura que usa Bartók cuando utiliza canciones en *tempo giusto* en sus composiciones.

Si comparamos la forma en la cual Bartók armoniza canciones en *tempo giusto* y en *tempo parlando-rubato*, observamos que, en este último caso, a diferencia de las canciones en *tempo giusto*, el ritmo no es tan regular y las articulaciones que marca Bartók se refieren más al tipo de toque y al color del tono. Es por ello por lo que en las obras en las cuales utiliza -armoniza o elabora- una canción popular concreta en *parlando rubato*, el compositor procura traducir al intérprete de música no popular la interpretación adecuada en términos a los que está habituado¹⁹⁹. Así, entendemos que el 2^{do} mov. (sobre todo el T-1) se sitúa dentro de un *tempo* general de *parlando-rubato*, señalado a través de un acompañamiento pobre desde el punto de vista rítmico, donde abundan figuras de valores largos y la indicación de *tenuto* en la línea de la melodía:



II.2.13. Sonata, 2^{do} mov., cc. 1-9²⁰⁰

199 Cfr. FISCHER, Victoria.:

- "Piano Music: teaching pieces and folksongs arrangements" ["Música para piano: piezas didácticas y arreglos de canciones populares"], en *The Cambridge Companion to Bartók* [*El compañero de Cambridge a Bartók*], Amanda Bayley (ed.), Cambridge University Press, Reino Unido, 2001, pp. 97-98.
- "Articulating Bartók: Interpretation of the Piano Notation" ["Articulando Bartók: Interpretación de la notación para piano"], en *International Journal of Musicology*, vol. 9, Berna, 2000, pp. 421-437.

LAMPERT, Vera: "Notation and Performance in Bartók's Folksong Settings for the Piano and in His Vocal Music" ["Notación e interpretación en las adaptaciones de canciones populares de Bartók para piano y en su música vocal"], en *Studia Musicologica*, vol. 53, n° 1/3, 2012, pp. 289-290.

200 En el caso del T-R y de los temas del 1er mov. que referimos no detectamos este tipo de escritura, es decir, no observamos el uso repetido de *tenuto*, ni una abundancia de figuras de valores largos, de ahí que los concibamos dentro de un *tempo giusto*.

Por último y siguiendo con el análisis de la frase, observamos la frase desde el punto de vista rítmico-estructural. En este sentido, detectamos, por un lado, la preponderancia del comienzo tético en las pseudo-canciones populares, y, por otro, una estructura rítmica concreta, que entendemos reflejo de la canción popular.

Con respecto al predominio del comienzo tético en las pseudo-canciones en la *Sonata*, éste procede -entendemos- del comportamiento silábico de la canción²⁰¹. Más en concreto, de la concordancia entre el acento musical y el acento de la letra, lo que hace, que, como en el idioma húngaro todas las palabras se acentúan en la primera sílaba, el acento musical coincida con la primera sílaba y la frase, por tanto, sea tética²⁰².

201 Con ello nos referimos a que, en las canciones populares, a cada sonido le corresponde, por regla general, una sílaba, de forma que la estructura de la frase coincide con la frase musical.

202 Hasta ahora hemos tenido en cuenta la influencia del contenido estrictamente musical de la canción, sin embargo la letra y en concreto el idioma húngaro en el que se canta influye de manera notable en su construcción musical. Una de las características más destacadas que distingue al idioma húngaro de otros idiomas, como el español, y que además vemos reflejada en la canción popular, es, precisamente, el tipo de acentuación. En el idioma húngaro todas las palabras se acentúan, sin excepción, en la primera sílaba, lo cual implica que la primera sílaba que da comienzo a una frase es tónica:



Transcripción de la canción popular húngara *Hej, tulipán tulipán* [*Hej tulipán, tulipán*]

KISS, Áron.: *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény* [Colección de juegos infantiles húngaros] Homaynszky, Budapest, 1891, p. 220.

Canción popular del grupo A, con una estructura no arquitectónica AABB, isométrica, con 7 sílabas por estrofa e isorrítmica, notas de reposo en el b3, b3, 1, armonía modal eolia sobre base pentatónica anhemitónica Sol-Sib-Do-Re-Fa y ámbito melódico 1-5.

Ver el *Anexo 4.*, VIII, pp. 223-224.

Bartók armoniza esta canción en la pieza 5 de *Para niños*.

En esta canción observamos que todos los compases se inician con la primera sílaba de una palabra, lo que implica una estructura de la canción en estrofas con comienzo tético. Las vocales que tienen una tilde (por ejemplo, *tulipán*, *szarkaláb*) no indican que la palabra esté acentuada, lo cual como hemos señalado anteriormente recae siempre sobre la primera sílaba, sino que indican un tipo de vocal diferente. De este modo la vocal "a" es una vocal cerrada y la vocal "á" una vocal abierta, lo que implica una diferenciación en la pronunciación, no en la acentuación. Armonizar el acento musical y el acento lingüístico, supone, como contrapartida, el comienzo tético de la frase, de ahí que la mayor parte del material temático de la *Sonata* comience la frase en la primera parte del compás.

Sobre el tipo de vocales en el idioma húngaro consúltese, por ejemplo:

SZITA, Szilvia; GÖRBE, Tamás.: "A hangrend (1.): a magánhangzók és a szavak típusai" ["La armonía vocal (1.): tipos de vocales y de palabras"], en *Gyakorló magyar nyelvtan* [Gramática húngara práctica], Akadémiai Kiadó, Hungría, 2010, p. 14.

En cuanto al segundo caso -las estructuras rítmicas concretas-, vemos que las pseudo-canciones populares de la *Sonata*, en general, combinan agrupaciones de corcheas al comienzo de cada estrofa y reserva uno o dos valores rítmicos superiores (ya sea negra o blanca) para finalizar cada estrofa, lo que es muy común dentro del estilo de la canción popular húngara²⁰³.

203 Y dentro de los tres grupos o estilos de la canción popular.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, pp. 5-80.

En este sentido cabe mencionar, que al igual que estas agrupaciones rítmicas son características, otras no lo son, como el propio Bartók nos advierte:



Combinación rítmica atípica en la música popular húngara

Bartók califica este patrón húngaro como "anti-Hungarian" ["anti-húngaro"].

Cfr. BARTÓK, Béla.: "Harvard Lectures" ["Conferencias Harvard"], en *Béla Bartók Essays, op. cit.*, p. 384.

Sin embargo, paradójicamente, esta misma combinación la encontramos en obras que pretenden evocar precisamente el folklore húngaro:



Brahms, *Ungarische Tänze* [Danzas húngaras] WoO 1, 1 (Secondo), cc. 1-18

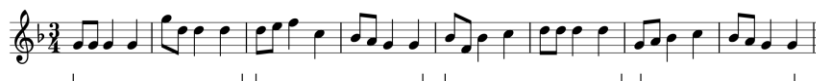
Un estudio sobre la influencia húngara en Brahms lo encontramos en:

EILEEN HANDRIGAN, Nancy Cheryl: *On the «hungarian» in works of Brahms: a critical study* [Sobre lo «húngaro» en las obras de Brahms: un estudio crítico], tesis (para la obtención del título de *Master en Artes*), McMaster University, Ontario, 1995.

Incluso encontramos ejemplos que utilizan un *tempo* de Vals, como en las *Ungarische Tänze* [Danzas húngaras], opus 22, de Goldmark. En la música húngara no solo el *tempo* de vals es impensable, sino que el compás de 3/4 es poco utilizado. Las canciones populares húngaras en *tempo giusto* tienen, en su mayoría, un compás de 2/4 o 4/4 -descartamos del análisis las canciones populares en *tempo parlando-rubato* puesto que utilizan compases muy heterogéneos-. De las canciones que reúne Bartók en el escrito "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], solo cinco se sitúan en compás 3/4.

Ver el Anexo 5., Cuadro XII, p. 233.

Encontramos algunos ejemplos de canciones en compás 3/4 entre las canciones en *tempo giusto*, pero no son frecuentes. Además, estas canciones suelen ser isométricas, y, se encuentran todas dentro del grupo C, como es el caso de la siguiente canción:



Transcripción de la canción popular húngara *Hej, Vargáné káposztát főz* [Hej, cuando Vargáné cocinaba col]

BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, p. 138.

La canción del ejemplo pertenece al grupo C, con una estructura arquitectónica ABCBv, isométrica, con 8 sílabas por estrofa e isorrítmica, notas de reposo en el 5, 1, 5, armonía modal doria sobre base pentatónica anhemitónica Sol-Sib-Do-Re-Fay ámbito melódico 1-8.

Ver el Anexo 4., IX, p. 224.

Más en concreto, en el T-2 del 1^{er} mov. se imita una estructura de frase muy común entre las canciones populares heterométricas del grupo C, la división en dos partes de una de las cuatro estrofas de la canción, generalmente la tercera, lo que genera la estructura de la forma Z, Z, z+z, z'²⁰⁴:



Ejemplo II.2.14. Transcripción del T-2 en el modo de Sol y de la canción popular húngara *Hová mégy te szőke kislány? Az erdőbe* [¿Dónde vas niña rubia? Al bosque]²⁰⁵

En conclusión, la influencia del folklore vocal, tanto en la *Fantasia* como en la *Sonata*, se proyecta en la obra, afectando como no podía ser de otra forma al propio lenguaje musical

204 Con la letra "Z" indicamos la estrofa con un número mayor de sílabas y con la letra "z" un número menor, con "z'" indicamos una estrofa con un número de sílabas menor que "z".

Utilizamos la terminología de Bartók.

En concreto, la fórmula Z, Z, z+z, z' caracteriza el grupo que Bartók clasifica como C.III. Este grupo está compuesto por las canciones estructuradas en cuatro estrofas heterométricas en *tempo giusto* estricto, dentro del cual Bartók distingue dieciséis combinaciones, donde Z, Z, z+z, z' representa el 17%.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai* 5, op. cit., p. 66.

205 Los números encima de cada corchete indican el número de sílabas por estrofa.

En cuanto a la canción popular que reproducimos, se encuentra en:

Íbid., p. 149.

Canción popular del grupo C, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica AABC, heterométrica, con 12, 12, 6+6, 4 sílabas por estrofa y heterorítmica, notas de reposo en el 1, 1, 5, armonía modal mixolidia, con fluctuaciones modales y ámbito melódico 1-9.

Ver el *Anexo 4.*, XII, p. 225.

Como vemos en el ejemplo, el T-2 y la canción comparten una estructura similar (AABC en la canción y AAvBC en el T-2) y, además, la estrofa B se divide en dos partes rítmicamente iguales o muy semejantes. De esta forma la estructura por número de sílabas en la canción sería 12, 12, 6+6, 4, donde 6+6 indica las dos partes en las que se divide la tercera estrofa de la canción y en el T-2, sería 10, 12, 6+7, 8, lo que hace que la estructura general, en ambos casos, sea Z, Z, z+z, z'.

Por otro lado, ya vimos otras canciones populares con una estructura similar, donde la tercera estrofa es una estrofa doble, por ejemplo, *Ugy elmegyek, meglássátok* [Ya veréis que voy] y *Ne hagyj el angyalom, megöregszem* [No me dejes mi ángel, envejecer].

Ver el *Ejemplo II.2.7. (1)* y el *Ejemplo II.2.11. (1)*, pp. 131 y 139, respectivamente.

de la obra, traducido en primer lugar en la estructura del lenguaje musical de la obra para continuar con los principales frentes de su naturaleza musical a saber: melodía, ritmo y armonía.

II.3. *EL ZORONGO Y LA FANTASÍA,* *TARDE EN TRANSILVANIA Y LA* *SONATA: DOS ESTUDIOS DE CASO*

II.3.1. *El Zorongo y la Fantasía*

Entre los cancioneros de la biblioteca de Falla encontramos una pieza, *El Zorongo*, cuya melodía comienza de forma muy similar a la melodía inicial del *Intermezzo*²⁰⁶:



.../...

Ejemplo II.3.1. *El Zorongo*, cc. 16-19²⁰⁷

.../...

206 El cancionero al que nos referimos se trata de *Ecos de España* de Inzenga.

Cfr. INZENG, José.: *Ecos*, op. cit., pp. 102-105.

Reproducimos la partitura completa de *El Zorongo* en el Apéndice 5., pp. 309-314.

La relación entre el *Intermezzo* y *El Zorongo* ha sido señalada por varios autores, como por ejemplo Luis Miguel Herrero Alonso y Pedro González Casado.

Cfr. HERRERO ALONSO, Luis Miguel.: op. cit., p. 86.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro.: *La repetición motivico-temática*, op. cit., p. 209.

Consideramos que la similitud entre ambas obras no es del todo casual, puesto que sabemos que Falla conoce *El Zorongo*. La adquisición de este cancionero está anotada en el registro personal de Falla.

Cfr. FALLA, Manuel de.: *Apuntes de Harmonía*, op. cit., p. 31.

Asimismo, en el ejemplar que se encuentra en la biblioteca de Falla, el compositor apunta "danza gitana" en *El Zorongo*, lo que confirma nuestra apreciación.

Cfr. GALLEG, Antonio.: *Catálogo*, op. cit., p. 92.

Esta canción popular también aparece recogida, con un acompañamiento similar, en el cancionero *Flores de España* de Isidoro Hernández.

HERNÁNDEZ, Isidoro: *Flores de España*, Unión Musical Española, Madrid, 1951, pp. 8-10.

207 Con los cuadros que señalamos en el ejemplo indicamos las semifrases en las que se divide la primera frase de cada fragmento.



Ejemplo II.3.1. *El Zorongo*, cc. 20-24 y el *Intermezzo*, cc. 202-213

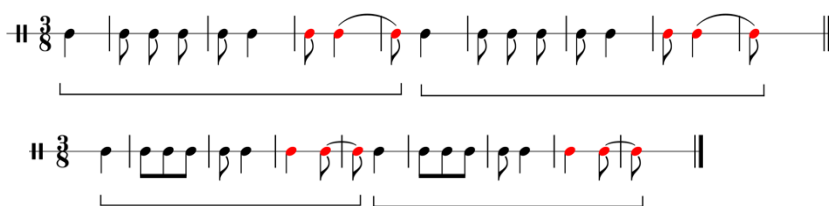
En las dos frases que señalamos en el ejemplo anterior, encontramos un comienzo anacrúsico con salto de tercera, un reposo intermedio y un reposo final a la misma altura:



Ejemplo II.3.2. Transcripción de la línea melódica de los cc. 16-24 de *El Zorongo* y de la línea melódica de los cc. 204-212 del *Intermezzo* (transportado)²⁰⁸

En cuanto al número de notas -o-, en el caso de la letra de la canción, sílabas por semifrasede los fragmentos anteriores, es el mismo, ocho, y, además, esta línea melódica se desarrolla sobre unos valores rítmicos similares, cuya diferencia se concentra exclusivamente en las dos últimas notas del final de cada semifrasede que marcamos en rojo en el siguiente ejemplo:

²⁰⁸ Hemos transportado la línea melódica del *Intermezzo* a la misma altura que la de *El Zorongo*, respetando el mismo contexto armónico en el que se ubican -de ahí que las armaduras no coincidan-. Con ello buscamos hacer más visible la similitud entre ambas líneas. Así, y teniendo en cuenta el transporte de la melodía del *Intermezzo* que hemos hecho, el comienzo anacrúsico al que nos referíamos es el salto de tercera Sol-Si (marcado en rojo), el reposo intermedio el Fa# (en azul, final del primer corchete) y el reposo final el Fa# final (en azul, final del segundo corchete).



Ejemplo II.3.3. Ritmo de la melodía de los cc. 16-24 de *El Zorongo* y ritmo de la melodía de los cc. 204-212 del *Intermezzo*

Esta pequeña diferencia rítmica conlleva, sin embargo, una diferencia global mayor. En la *Fantasia* la síncope que se crea en los cc. 207-208, encierra una hemiolía, quedando encubierto un compás de 3/4, patrón que se irá repitiendo a lo largo de esta sección. De esta forma, entendemos que *El Intermezzo* se configura rítmicamente sobre el patrón básico de la guajira²⁰⁹:



Ejemplo II.3.4. Transcripción de la melodía de los cc. 204-212 del *Intermezzo* con el patrón básico de la guajira²¹⁰

En cambio, en *El Zorongo*, no encontramos este cambio rítmico. El c. 19 repite casi exactamente la misma figuración rítmica que el c. 18, alargando la negra final que se extiende hasta la primera parte del siguiente compás, el c. 20, donde comienza la segunda parte o semifrase de estos compases, como hemos visto en los ejemplos anteriores. Es decir, en *El Zorongo*, el ritmo es más homogéneo que en el *Intermezzo*, y no identificamos el patrón de la guajira que sí vemos en el *Intermezzo*.

Desde el punto de vista armónico, encontramos más diferencias entre *El Zorongo* y el *Intermezzo*. *El Zorongo* se encuentra en la modalidad flamenca de Si, mientras que el *Intermezzo* se sitúa en Do# dorio, fluctuando a veces entre este modo y el eolio de Do#²¹¹:

209 El patrón básico de la guajira, el cual coincide, a su vez, con el de las peteneras, se basa en la alternancia del compás de 3/4 y 6/8.

La guajira se encuentra, generalmente, en el modo mayor y se desarrolla sobre un *tempo* moderato.

Cfr. ROSSY, Hipólito.: *op. cit.*, pp. 123-125.

210 Los cc. 204-212 se refieren a la melodía original, no a la adaptación que hemos realizado, puesto que, al aplicar un nuevo patrón rítmico, la división ya no coincide con los compases de la *Fantasia*.

211 Respecto de la modalidad del *Intermezzo* algunos autores defienden que se sitúa en Sol# (por ejemplo Foltz) y otros en Do# (por ejemplo García Morillo e Yvan Nommick).



Ejemplo II.3.5. *Fantasia*, cc. 205-223²¹²

Cfr. FOLTZ, Roger Ernest.: *op. cit.*, pp. 141.

GARCÍA MORILLO, Roberto.: *op. cit.*, p. 598.

NOMMICK, Yvan.: *Manuel de Falla: Œuvre et évolution, op. cit.*, pp. 168-207.

Nosotros creemos más acertado el modo de Do#, determinado por la alternancia del V y el I en el bajo. Además, una de las características de la guajira, es, precisamente, esta alternancia armónica entre V y el I, lo que refuerza nuestra argumentación.

En el *Intermezzo* nos situamos en el modo de Do# dorio, por lo que el VII es no sensible, de ahí que el V sea menor, a diferencia de la tendencia normal de la guajira, que generalmente se encuentra en el modo mayor, como apuntamos anteriormente.

Sobre la guajira, consultar:

Cfr. FERNÁNDEZ, MARÍN, Lola.: *Teoría, op. cit.*, pp. 118-119.

212 La fluctuación entre el modo dorio y el eolio se produce al intercalar la sexta mayor, propio del modo dorio (La# en nuestro caso) y la sexta menor (La natural), propio del modo eolio. Esta interpolación nos recuerda al folklore español, en el cual, se intercala la sexta mayor y menor como relata Pedrell en su *Cancionero*, del cual sabemos que Falla lo consultó: "[...] Como el modo eolio tenía en el arte antiguo «una importancia igual a la que ha adquirido la escala mayor en la música moderna», empleose con gran frecuencia en la forma de la escala indicada (sexta menor), y más aún en la variante medieval que no conocieron los antiguos (la misma escala con sexta mayor o Fa#)."

PEDRELL, Felipe.: *Cancionero musical, op. cit.* (vol. I), p. 34.

En la última frase del fragmento que reproducimos de Pedrell, el Fa# se refiere a la escala que comienza en La. El modo eolio de La sería La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-Lay la variante medieval a la que hace alusión es la misma escala con la sexta mayor, es decir, La-Si-Do-Re-Mi-Fa#-Sol-La, que coincide, a su vez, con la escala dorio de La. Así tenemos el modo dorio y el eolio de forma intermitente, al igual que en el *Intermezzo*. Según Pedrell, el modo de Re, modo griego frigio o dorio eclesiástico, es uno de los elementos que más abundan en la canción española, como explica un poco más arriba en ese mismo párrafo: "[...] En suma, que los elementos que más abundan en la canción española, son principalmente, el modo eolio (primer modo eclesiástico, escala La, si, do, re, Mi, fa, sol, La); el jastio (séptimo modo, escala Sol, la, si, do, Re, mi, fa, Sol) y su correspondiente el frigio (octavo modo, escala Re, mi, fa, Sol, la, si, do, Re). [...] Lo que no se encuentra, que yo sepa, en España, es el modo pentatónico tan vivo, todavía, en Escocia."

Íbid., p. 35.

Por otro lado, respecto a la armonía de *El Zorongo*, encontramos alusiones directas al modo flamenco, a diferencia de lo que ocurre en el *Intermezzo*. Por ejemplo, en el c. 25 distinguimos el descenso característico de la cadencia andaluza en la melodía (Mi-Re-Do-Si, en Si flamenco, reposa en el I flamenco, esto es, la tríada mayor de Si con la novena) como efectivamente acompaña en la armonización que realiza Inzenga en el piano:

Siguiendo con el estudio comparativo de las dos obras, observamos que, en ambos casos, las semifrases se construyen igual: comienzan con un salto de tercera, se forman alrededor de una nota pivote, recaen sobre un reposo intermedio y repiten dos veces un mismo intervalo, ya sea a la misma altura o a una distancia de segunda. En el caso de *El Zorongo* la nota pivote es el Sol y el intervalo repetido es el de segunda, en el *Intermezzo*, la nota pivote es el Mi en la versión original, o Sol en la versión transportada, y el intervalo el de tercera, reflejo del material temático del GT-1 de la *Fantasia*²¹³:



Ejemplo II.3.6. Transcripción de la línea melódica de los cc. 16-24 de *El Zorongo* y de la línea melódica de los cc. 204-212 del *Intermezzo* (transportado y original)

En definitiva, la semejanza melódica a la que nos referimos al comenzar este apartado podemos concretarla, más bien, en la similitud de la construcción melódica de la línea inicial²¹⁴.



El Zorongo, cc. 25-28

213 Como vimos en el estudio analítico de la obra, esta encadenación de terceras proviene de la C-II de la V-d, que en su variación en el *Intermezzo* denominamos V-d(*Intermezzo*).

Ver el Capítulo I.2., p. 51.

Por otro lado, a partir de este paralelismo, el discurso musical difiere más, aunque se desarrolle dentro de los mismos términos iniciales. Mientras que en *El Zorongo* el material temático de la primera frase no se desarrolla prácticamente y el cierre recae sobre una cadencia andaluza explícita en la línea melódica, en el *Intermezzo*, Falla elabora la primera frase del *Intermezzo*, creando nuevas variaciones melódicas sobre un patrón rítmico y armónico similar.

214 Similitud que no copia de la melodía de *El Zorongo*. Al hilo de este análisis, Luis Miguel Herrero Alonso explica que la alusión a *El Zorongo* en la obra es casi irreconocible "[...]e incluso discutible en su identidad, de nuevo inspiración más que cita."

HERRERO ALONSO, Luis Miguel.: *op. cit.*, p. 86.

Pedro González Casado, por su parte, señala el paralelismo entre el *Intermezzo* y la *Danza del juego de amor*, de *El amor brujo* y la *Danza lejana*, de *Noches en los Jardines de España*.

De esta forma, el *Intermezzo* está enlazado temáticamente con la *Fantasía*, y, a su vez, con un documento popular, *El Zorongo*, lo que demuestra la gran versatilidad del material de la obra y la capacidad de Falla para reformularlo continuamente sin llegar a agotarlo, creando nuevas variaciones coherentes con el discurso musical²¹⁵.

II.3.2. *Tarde en Transilvania y la Sonata*

En el caso de la *Sonata* encontramos una relación entre el material temático del 3^{er} mov. (el T-R) y *Este a Székelyeknél* [*Tarde en Transilvania*], en adelante, *Tarde*, como nos indica el propio compositor²¹⁶:

Cfr. GONZÁLEZ CASADO, Pedro.: *La repetición motivico-temática*, op. cit., p. 209.

Siguiendo la exposición de González Casado, el *Intermezzo*, se trataría, por tanto, de una autocita, ya que las dos obras a las que hacemos referencia son anteriores (de 1915 y 1916, respectivamente).

Por otro lado, usamos el término "construcción melódica" para referirnos a los recursos utilizados en la melodía con los cuales toma forma, se construye. Lo importante es el modo en el cual los elementos melódicos generan la línea melódica concreta, es por ello por lo que entendemos que dos melodías con elementos temáticos o células melódicas diferentes pueden compartir una misma construcción melódica. En los compases que tratamos de *El Zorongo* y el *Intermezzo*, ambas piezas comparten una misma construcción melódica, ya que la melodía se basa en la encadenación de un elemento melódico que se repite o transporta de forma sucesiva y en sentido descendente. El elemento melódico al que hacemos referencia es diferente, como vimos en *El Zorongo*, se trata aquí de una segunda y en el *Intermezzo*, de una tercera.

215 En este sentido -en el estudio del documento popular concreto- García Matos afirma que, en casi todas las obras de Falla desde *La vida breve* (1913) al *Retablo de Maese Pedro* (1923) más su *Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* (1923-1926), encontramos la referencia del documento popular, ya sea de forma íntegra o retocada.

Cfr. GARCÍA MATOS, Manuel.: "Folklore en Falla I. «El Sombrero de tres picos»", en *Artículos y aportaciones breves*, op. cit., p. 110.

La *Fantasía*, compuesta en 1919, se encontraría dentro de este periodo, pero entendemos que quedaría excluida, dentro del "casi" al que se refiere García Matos. Como hemos visto en este capítulo, no hemos encontrado la cita exacta de ningún documento popular, ni autores que defiendan la existencia de la misma.

216 *Tarde* es la pieza 5 de las *Tíz Konnyű Zongoradarab* [*Diez Piezas fáciles para piano*] (BB 51, Sz. 39, 1908).

Reproducimos la partitura completa de *Tarde* en el Apéndice 6., pp. 315-318.

El propio Bartók señala la relación entre las dos obras: "[...] in many cases themes or turns of phrases are deliberate or subconscious imitations of folk melodies or phrases as, for instance, *Evening in the Country* and *Sonata for Piano*."

["[...] en muchas ocasiones temas o giros de frases son imitaciones deliberadas o subconscientes de melodías o frases populares como, por ejemplo, *Tarde en Transilvania* y la *Sonata* para Piano."]

BARTÓK, Béla.: "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music" ["La relación entre la música artística húngara contemporánea y la música popular"], en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 349-350.

Del borrador de este escrito -que en realidad fue una conferencia celebrada en la Universidad de Columbia- se infiere que Bartók establece la relación entre el T-2 de *Tarde* y el T-R de la *Sonata*, como señala el editor, Benjamin Suchoff: "[...] In the final draft of the MS the parenthetical «2» following the indication of *Evening in the Country* (No. 5 from Ten Easy Pieces) refers to the second (quick tempo) theme of the work; the parenthetical «3» following the *Sonata* entry indicates the third movement of the work, whose excerpt is printed here."



Ejemplo II.3.7. Sonata, 3^{er} mov. (T-R), cc. 1-12 y *Tarde*, cc. 1-20

En el T-R reconocemos características del T-2 de *Tarde* (cc. 10-20) en cuanto al *tempo*, a la estructura de la estrofa (número de sílabas o notas por estrofa) y los valores rítmicos predominantes. Del T-1 de *Tarde* (cc. 1-9) también vemos similitudes -aunque no sean tan cercanas-, especialmente en el ámbito melódico²¹⁷.

["...] En el último borrador del MS [Manuscrito] el paréntesis «2» seguido de la indicación de *Tarde en Transilvania* (No. 5 de 10 piezas fáciles para piano) se refiere al segundo tema (tempo rápido) de la pieza; el paréntesis «3» seguido de la entrada Sonata indica el tercer movimiento de esta obra, cuyo extracto es reproducido aquí.]

BARTÓK, Béla.: "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music" ["La relación entre la música artística húngara contemporánea y la música popular"], en *Béla Bartók Essays*, op. cit., p. 350.

Por otro lado, hemos optado por la traducción del título de la pieza del original, en húngaro (*Este a Székelyeknél [Tarde en Transilvania]*), ya que no coincide con el título en inglés (*Evening in the Country [Tarde en el Campo]*), como podemos comprobar en el fragmento que hemos citado anteriormente de *Béla Bartók Essays*.

217 Completando este análisis comparativo, vemos que el T-2 (*Tarde*) y el T-R se encuentran en *tempo giusto*, mientras que el T-1 (*Tarde*) en *tempo parlando*. El número de sílabas por estrofas en el T-R y el T-2 es 11, salvo la cuarta estrofa del T-2 que tiene 12. En el T-1 el número de sílabas por estrofa es 8, número que aunque sea diferente, se cumple en todas las semifrases, eso es, el T-1 es isométrico al igual que el T-R.

En el ámbito melódico, el T-1 y el T-R se asemejan en el uso de determinados intervalos y la tendencia descendente de una melodía que se desarrolla dentro del ámbito de cuarta o quinta. En cuanto al uso similar de intervalos entre el T-R y el T-1, aparte del intervalo conjunto, se utiliza el de tercera, salvo los saltos que se producen entre el final de una estrofa y el inicio de la siguiente. El intervalo se utiliza respetando los sonidos de la escala pentatónica. En este sentido, distinguimos giros melódicos comunes a ambas, como son, por ejemplo, los giros que incluyen una sucesión descendente de tono, tono y medio, y tono en el c. 4 en el T-1, Mi-Re-Si-Lay los cc. 1-2 en el T-R, Fa#-Mi-Do#-Si.

Transportamos a Sol el T-1 y el T-2 de *Tarde* en el siguiente ejemplo, al comparar este material con el de una canción popular húngara.

A su vez, *Tarde* es una pieza que se inspira en la canción popular *Ezérnyolcszáznegyvenhatban* [En mil ochocientos cuarenta y seis], de la cual distinguimos giros melódicos, notas de reposo y patrones rítmicos similares del T-1 de *Tarde*²¹⁸:



Ejemplo II.3.8. Transcripción de la canción popular húngara *Ezérnyolcszáznegyvenhatban* [En mil ochocientos cuarenta y seis], y del T-1 y del T-2 de *Tarde* en el modo de Sol²¹⁹

Bartók elude de esta forma la reproducción del material temático, realizando imitaciones a través del uso de elementos característicos que fundamentan el lenguaje melódico, armónico

218 Suchoff señala la relación entre esta canción popular y *Tarde*. Bartók compuso esta pieza tras su primer viaje en abril de 1907 a Székely [Transilvania], donde descubrió características de las canciones antiguas como la pentatonía, la tendencia a la isometría y la estructura no arquitectónica.

Cfr. SUCHOFF, Benjamin.: *Béla Bartók, op. cit.*, p. 130.

BARTÓK, Béla.: *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, Benjamin Suchoff (ed.), University of Nebraska Press, Bison, Lincoln, p. 124.

Esta canción también se encuentra en la colección digitalizada del Bartók Archivum (Archivo Bartók de Budapest) con el título que indicamos -Suchoff no indica el título-, en:

<http://systems.zi.hu/br/hu/browse/15/1810?sort=3>.

Consultado el 13/04/2019.

219 La canción popular pertenece al grupo A, en tempo parlando, con una estructura no arquitectónica ABCD, isométrica, con 8 sílabas por estrofas y heterorrítmica, notas de reposo en el 5, 4, 1, armonía modal mixolidia con base pentatónica anhemitónica de Sol, Sol-La-Do-Re-Mi y ámbito melódico 1-9.

La anacrusa de la segunda estrofa sirve de apoyo para iniciar la estrofa, se utiliza como apoyo para atacar el La del c. 3, compartiendo la misma sílaba (como así marca Bartók con la ligadura). Además, si comprobamos la letra de la canción en esta estrofa tiene ocho sílabas -al igual que ocurre en las estrofas restantes-: el k  ll men-ni h  bo-r  ba.

Ver el Anexo 4., V, p. 222.

Hemos transportado a Sol el T-1 y el T-2 de *Tarde* para poder comparar mejor las similitudes entre la canción popular y estos dos temas.

Como vemos, tanto en *Tarde* como en la canción popular del ejemplo, la armonía toma como base la escala pentatónica anhemitónica, aunque no la misma escala. Mientras que en la canción popular la base pentatónica se forma por Sol-La-Do-Re-Mi, en *Tarde* se forma por Sol-Sib-Do-Re-Fa. En cuanto a las notas de reposo, tanto en el T-1 de *Tarde* como en la canción citada recaen en los mismos grados, los grados 5, 4 y 1, acabando como cabe esperar, en el 1. Por otro lado, la frase se divide en cuatro estrofas isométricas de ocho sílabas en ambos casos y comparten giros melódicos muy similares.

y rítmico del tema²²⁰. Podemos decir que se trata de un "*folclore recreado*", ya que la principal fuente de inspiración lo constituyen los elementos característicos del folklore sobre los cuales se crea el tema²²¹. Al igual que Falla, Bartók utiliza el lenguaje de la canción para desarrollar la obra, siendo el lenguaje más importante que la propia canción en sí²²².

Aunque Bartók establece una relación entre *Tarde* y el T-R, detectamos otros paralelismos con otras canciones populares recogidas por Bartók, que nos parecen, incluso, más directos, lo que hace evidente la profundidad de la influencia de su investigación etnomusicológica a la composición:

220 Bartók realiza, de esta forma, imitaciones "deliberadas o subconscientes" de melodías folklóricas, como así describe cuando explica la forma en la que se produce la influencia del folklore en su obra.

Cfr. BARTÓK, Béla.: "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music" ["La relación entre la música artística húngara contemporánea y la música popular"], en *Béla Bartók Essays, op. cit.*, p. 350.

221 Utilizamos la fórmula "*folclore recreado*" de Nommick: "[...] La segunda técnica evocada por Bartók, la que consiste en crear imitaciones de melodías, es lo que se llama «folclore imaginario». Esta fórmula, acuñada por Serge Moreux, se ha impuesto, si bien es ambigua. [...] Quisiéramos sugerir aquí otra fórmula -el *folclore recreado*-, pues se trata de crear temas inspirándose en los elementos esenciales de la música popular, pero esta «recreación», esta nueva manera de ser de un tema de carácter popular no tiene un objetivo folclórico, ya que debe poder funcionar en el marco de las tradiciones y técnicas de la música culta occidental."

NOMMICK, Yvan.: "El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók", *op. cit.*, p. 386.

222 Este modo de utilizar la fuente popular la clasificaríamos entre los niveles dos y tres del total de tres que establece Bartók para determinar la influencia de la canción popular -del texto concreto- en su música y que explicamos más adelante. Establecemos que la utilización de esta fuente se encuentra entre el segundo y tercer nivel puesto que, aunque exista una referencia concreta, no podemos considerar que el T-R es una elaboración de *Tarde*.

Como mencionamos, Bartók establece tres niveles para determinar la forma en la que se materializa la influencia del folklore en su obra. El primer nivel sería la utilización de la canción popular sin modificación o con una leve variación. En el segundo nivel, el compositor utiliza la canción de forma no textual. Por último, en el tercer nivel, el compositor realiza una música en la que no elabora melodías populares ni hace variaciones de las mismas, utiliza el lenguaje musical del folklore como "un poeta usa la lengua madre".

Cfr. BARTÓK, Béla.: "La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna", en *Escritos, op. cit.*, p. 95.

Siguiendo esta clasificación que establece Bartók, la *Sonata*, en su conjunto, se encontraría dentro del tercer nivel, ya que no hemos encontrado ninguna referencia a una canción popular, salvo el caso que comentamos del T-R.

Si aplicamos esta división a la *Fantasia*, nos encontraríamos en la misma situación, como señala Nommick.

Cfr. NOMMICK, Yvan.: "El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók", *op. cit.*, p. 386.

Por otro lado, Benjamin Suchoff establece cinco niveles para medir esta influencia. En el primer nivel distingue la obra en la que se armoniza una canción sin alterar o alternando mínimamente la línea melódica. En el segundo nivel, la canción es acompañada por una mayor elaboración. En el tercer nivel se incluyen nuevos materiales, no obstante la referencia a una canción concreta sigue siendo predominante. En el cuarto nivel se crea material temático basado en un estilo folklórico y en el último nivel, la influencia folklórica es más abstracta.

Cfr. SUCHOFF, Benjamin.: *Béla Bartók, op. cit.*, pp. 126-131.

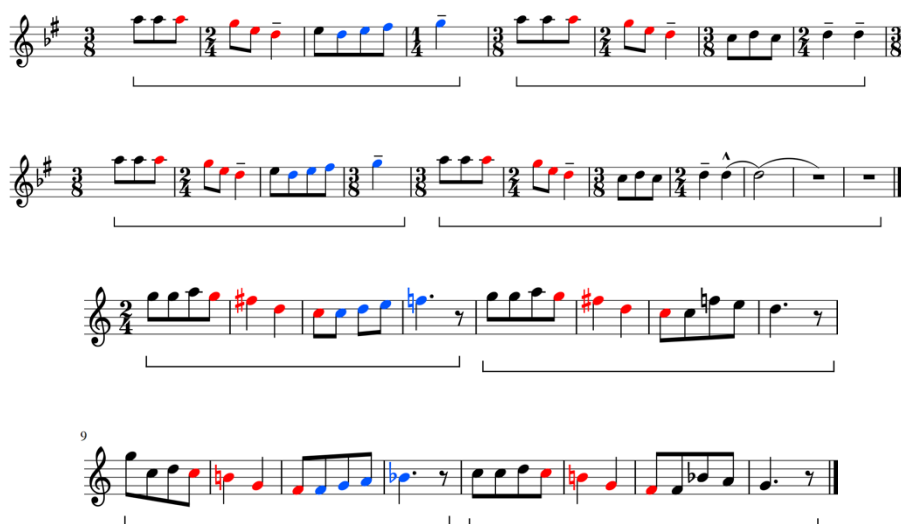
Siguiendo la división de Suchoff, consideramos que la *Sonata* se encontraría en los últimos niveles, entre el cuarto y el quinto, ya que, aunque no se cite una canción popular en concreto -por tanto, los tres primeros estadios quedarían descartados-, el material temático está claramente influenciado por el folklore. En el 3er mov. y en los temas dos al cinco del primero nos acercamos más al estadio cuatro, mientras que en el 2do mov., entendemos una influencia más cercana al quinto estadio.

Si trasladamos esta reflexión a la *Fantasia*, nos encontraríamos entre el cuarto y quinto estadio, siguiendo el mismo razonamiento.



Ejemplo II.3.9. Transcripción del T-R en el modo de Sol y de la canción popular *Béres legény, jól megrakd a szekeret* [Joven trabajador, coge bien el carro]²²³

También detectamos una similitud entre la siguiente canción popular y el T-R:



Ejemplo II.3.10. Transcripción del T-R en el modo de Sol y de la canción popular *Hol jártál az éjjel cinëgemadár* [¿Dónde fuiste herrerillo en la noche?]²²⁴

223 BARTÓK, Béla.: "A magyar parasztlzene" ["La música campesina húngara"], en *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., p. 155.

Canción popular que por sus características se encontraría dentro del grupo A, en *tempo giusto*, con una estructura no arquitectónica A5B5AB, isométrica de 11 sílabas por estrofa e isorrítmica, notas de reposo en el 7, 5, b3, base modal doria y ámbito melódico VII-9.

Ver el *Anexo 4.*, III, p. 221.

Hemos marcado en rojo los giros melódicos que comparte la canción popular con el T-R -en la misma tesitura o transportados-.

Como vemos en el ejemplo, además de compartir giros melódicos, tanto la canción popular como el T-R son estructuralmente arquitectónicas abiertas, isométricas con 11 sílabas por estrofa y, aunque las notas de reposo no coinciden, todas se realizan sobre la misma escala pentatónica anhemitónica de Sol: Sol, Sib, Do, Re y Fa.

224 Esta canción aparece en la colección digitalizada del Bartók Archivum:

<http://systems.zi.hu/br/hu/browse/16/2697?sort=6>

Consultado el 13/04/2019.

En las dos canciones populares que hemos incluido en los dos ejemplos precedentes, la canción comparte una misma estructura: A⁵B⁵AB, estructura que es típica en las canciones populares²²⁵. Siguiendo esta estructura, podríamos entender que el T-R es en realidad una pseudo-canción incompleta, de cuyo esquema solo escuchamos A⁵B⁵ de forma continua a lo largo del Rondó, a lo que le faltarían las últimas dos estrofas que reproducen las dos primeras una quinta inferior descendente. De esta forma, esta versión del T-R tendría una estructura isométrica, con once sílabas por estrofa, notas de reposo en los grados 1, 5 y 4²²⁶, esto es, grados pertenecientes a la escala pentatónica anhemitónica típica de las canciones populares. A ello se sumaría, además, que la línea melódica finalizaría en el 1, como es habitual en la canción popular, ya que al transportar a la quinta inferior las estrofas del T-R daría ese resultado:



Ejemplo II.3.11. Propuesta del T-R en el modo de Sol según la estructura A⁵B⁵AB ²²⁷

En conclusión, podemos determinar que la influencia del folklore en las obras, aunque encontremos una referencia a un documento popular concreto, se remite al lenguaje que encontramos en esta fuente, no a la copia o cita del mismo. En otras palabras, es la "verdad" y no la "autenticidad" lo que conforma esa influencia del folklore que vemos concretada en

Canción popular del grupo A en tempo giusto, con una estructura no arquitectónica A⁵B⁵AB, isométrica, con 11 sílabas por estrofa e isorrítmica, notas de reposo en el 7, 5, b3 armonía modal, fluctúa entre los modos mixolidio, jonio y ámbito melódico VII-9.

Ver el *Anexo 4.*, XI, p. 225.

En cuanto a la similitud entre esta canción popular y el T-R, como vemos en el ejemplo, se concreta en algunos giros, como el descenso que combina segundas y terceras en el inicio de la estrofa (marcado en color rojo en el ejemplo) o el ascenso por intervalos conjuntos en el ámbito de una cuarta para llegar al reposo intermedio (marcado en azul).

225 Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, pp. 85-245.

226 Grados, que por otro lado, coinciden con la estructura armónica que vimos en la canción popular húngara *Ez érnycsászán egyenhatban* [En mil ochocientos cuarenta y seis].

227 En cuanto a la elaboración de las estrofas tres y cuatro (A y B), hemos optado por realizar un transporte "tonal". No obstante, para realizar un transporte "exacto", la relación de semitono entre el Fa# y Sol en la estrofa A5, en los cc. 3 y 4, debería imitarse en el mismo punto de la estrofa A, en los cc. 11 y 12, naturalizando el Si del c. 11, lo mismo ocurre entre los cc. 7 y 15. En este último caso habría que naturalizar el Fa del c. 15 para conseguir un transporte exacto del c. 7.

elementos como la estructura, la construcción melódica, el ritmo o la armonía que les caracteriza²²⁸.

228 Utilizamos los términos "verdad" y "autenticidad" en el mismo sentido en el que los usa Falla para definir el tipo de evocación del folklore en *Soirée dans Grenade* de Debussy: "[...] Aquí es Andalucía la que se nos presenta: la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles hace sentir a España."

FALLA, Manuel de.: "Claude Debussy y España", en *Escritos*, op. cit., p. 74.

Ver también la tesis de Antonio Narejos, donde aborda los conceptos de autenticidad y verdad en la obra de Falla:

NAREJOS BERNABÉU, Antonio.: "Autenticidad y Veracidad", en *La estética musical*, op. cit., pp. 262-276.

CONCLUSIONES

El estudio que hemos realizado sobre la influencia del folklore musical en la *Fantasía* de Manuel de Falla y la *Sonata* de Béla Bartók, nos ha permitido profundizar y concretizar la forma en la que el folklore es utilizado como fuente de inspiración a través de dos obras de referencia que forman parte del repertorio pianístico de principios del siglo XX. El folklore para Falla y Bartók es fundamental no solo en su obra, sino también en su pensamiento, como evidencian sus escritos. Por ello, la influencia del folklore en estas dos obras constituye un testimonio del propio pensamiento del compositor, es decir, una puesta en práctica de la forma en la que consideraban que podía ser utilizado el folklore como fuente de inspiración para componer.

En la búsqueda de la huella folklórica en las obras, hemos detectado que, aunque el origen -nacionalidad o región- del folklore fuente de inspiración sea diferente en cada una, tanto Falla como Bartók tratan esta fuente de forma similar, afectando de forma fundamental al lenguaje que utilizan. Para llegar a esta conclusión, hemos analizado las obras determinando la influencia del folklore según su vertiente instrumental -*Capítulo II.1*- y su vertiente vocal -*Capítulo II.2*-. Así, siendo conscientes de que los límites entre lo vocal y lo instrumental son a veces muy difusos, el estudio realizado en estos dos capítulos refleja que tanto la vertiente instrumental como la vocal constituyen una fuente de inspiración primordial, esencial, capaz -como efectivamente vemos- de influir fundamentalmente en los parámetros musicales que actúan en la obra.

Decimos que la inspiración en el folklore es esencial puesto que, como examinamos, afecta al proceso armónico, concretizado en lo que denominamos la microestructura y la macroestructura de las obras, es decir, vemos elevados en la armonía de la obra, los principios armónicos que caracterizan el folklore musical, tanto en la construcción de los acordes, como en la elección de las regiones armónicas que se suceden y la relación existente entre las mismas.

También examinamos este carácter esencial de la influencia en el aspecto rítmico, a partir de la evocación de ciertos patrones y efectos rítmicos característicos en el folklore que examinamos en las obras. Desde el punto de vista melódico hemos determinado la influencia en la construcción de la melodía y los giros melódicos, así como los recursos que utilizan los compositores para transcribir al piano algunos fenómenos característicos del folklore que por su naturaleza no pueden ser transcritos exactamente en el piano²²⁹. También hemos visto que la propia estructura de la obra no puede ser entendida completamente sin comprender la influencia del folklore, ya que la forma de desarrollar la estructura refleja el modo en que el folklore se desarrolla en sí mismo. Fruto de ese reflejo, vemos que en la *Fantasía* la estructura se genera sobre la base de la repetición y variación, mientras que, en la *Sonata*, predomina el desarrollo temático. Por último, examinamos que, aunque exista una relación entre cada obra y una fuente o documento concreto -*El Zorongo* y la *Fantasía* y, *Tarde en Transilvania* y la *Sonata*, como vimos en el *Capítulo II.3*-, su influencia viene determinada más bien por las características de la fuente, que por la melodía en sí, lo que demuestra que la influencia del folklore sigue siendo esencial.

Como conclusión final, podemos determinar que la hipótesis inicial de nuestro trabajo queda demostrada ya que la *Fantasía* y la *Sonata* reflejan una visión similar sobre el folklore, donde la inspiración en la fuente folklórica está ligada a un conocimiento profundo de la misma y la influencia resulta esencial, situándose en una posición fundamental para la comprensión de estas dos obras.

229 Con ello nos referimos, por ejemplo, a la "desafinación" característica que vimos en el folklore español y húngaro -imposible de realizar en el piano-, que entendemos emulado en las obras a través de las disonancias, efectos y ornamentaciones concretas que utilizan los compositores y que estudiamos en la *parte II*.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes

1.1. Partituras

BARTÓK, Béla.:

Sonata für Klavier (1926) [*Sonata para piano (1926)*], BB 88, Sz. 80, Universal Edition, Budapest, 2014.

FALLA, Manuel de.:

Fantasía Bætica, Chester, Londres, 1996.

1.2. Escritos

BARTÓK, Béla.:

- *Serbo-Croatian Folk-Songs* [*Canciones populares serbo-croatas*], Columbia University Press, Nueva York, 1951.
- *Slovenské ľudové piesne* [*Canciones populares eslovacas*], vols. I-II, Academia Scientiarum Slovaca, Bratislava, 1959-1970.
- *Documenta bartókiana*, vols. 1-4, Denijs Dille (ed.), Bartók Archívum, Mainz, 1964-70.
- *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* [*Colección de escritos de Béla Bartók I*], Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1966.
- *Rumanian folk music* [*Música popular rumana*], vols. I-V, Benjamin Suchoff (ed.), Nijhoff, La Haya, 1967-1975.

- *Bartók breviárium [Breviario Bartók]*, József Ujfalussy y Vera Lampert (eds.), Zeneműkiadó Budapest, Budapest, 1974.
- *Escritos sobre música popular*, Siglo XXI, México, 1979.
- *The Hungarian Folk Song [La canción popular húngara]*, Benjamin Suchoff (ed.), State University of New York Press, Albany, 1981.
- *Bartók Béla írásai 3: Írások a népzeneről és a népzene kutatásról [Escritos de Béla Bartók 3: Escritos sobre la música popular y sobre la investigación de la música popular]*, Vera Lampert (ed.), Editio Musica Budapest, Budapest, 1990.
- *Bartók Béla írásai 5: A magyar népdal [Escritos de Béla Bartók 5: La canción popular húngara]*, Dorrit Révész (ed.), Editio Musica Budapest, Budapest, 1990.
- *Béla Bartók Essays [Ensayos de Béla Bartók]*, Benjamin Suchoff (ed.), University of Nebraska Press, Bison, Lincoln, 1992.
- *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology [Estudios de Béla Bartók en Etnomusicología]*, Benjamin Suchoff (ed.), University of Nebraska Press, Bison, Lincoln, 1997.

FALLA, Manuel de.:

- *Spanien und die Neue Musik [España y la música nueva]*, Jacoba Grundfeld (ed.), Arche, Zurich, 1968.
- *On music and musicians [Sobre música y músicos]*, Federico Sopena (ed.), David Urman y J. M. Thomson (traductores), Marion Boyars, Londres, 1979.
- *Ecrits sur la musique et sur les musiciens [Escritos sobre música y músicos]*, Federico Sopena (ed.), Jean-Dominique Krynen (traductor y presentador de la edición francesa), Actes Sud, París, 1992.
- *Scritti sulla musica e i musicisti [Escritos sobre música y músicos]*, Federico Sopena (ed.), Ramón Barce (prefacio), Gian Francesco Malipiero y Paolo Panamonti (comentarios en el apéndice), M. Antognazza y L. Davì (traductores), Ricardo Mucchi, Milán, 1993.
- *Zapisi o muzici i muzicarima [Escritos sobre música y músicos]*, Federico Sopena (ed.), Biljana Bukvic (traductor), Clio, Belgrado, 2001.
- *Escritos sobre música y músicos*, Federico Sopena (ed.), Espasa Calpe - Colección Austral, Madrid, 2003²³⁰.

230 De este libro hemos consultado las cinco ediciones que existen hasta la fecha. Las dos primeras están fechadas en 1950, la tercera, en

1.3. Ediciones facsímiles, manuscritos y documentación

BARTÓK, Béla.:

- *Sonata (1926) Piano Solo*, edición facsímile, László Somfai (ed.), Editio Musica Budapest, Budapest, 1980.
- *Fekete zsebkönyve: Vázlatok 1907-1922* [El libro de bolsillo negro: Borradores 1907-1922], edición facsímile, László Somfai (ed.), Editio Musica Budapest, Budapest, 1987.

FALLA, Manuel de.:

- *Fantasia Bætica*, Documentos *LV A1*, *LVA2*, *LV B1*, AMF, Granada.
- *Superposiciones* (El Ventalle, 8), Carlos Romero de Lecea (ed.), Madrid, 1976.
- *Apuntes de Harmonía*, Yvan Nommick (ed.), AMF, Granada, 2001.

1.4. Correspondencia

BARTÓK, Béla.:

Béla Bartók letters [Cartas de Béla Bartók], János Demény (ed.), Faber and Faber, London, 1971²³¹.

FALLA, Manuel de.:

▪ BERGAMÍN, José.:

El epistolario, Pre-textos, Valencia, 1995.

1972, la cuarta, en 1988 y la quinta en 2003, siendo ésta última la que tomamos, lógicamente, como referencia principal.

Existe una publicación anterior a la primera edición de Espasa-Calpe:

FALLA, Manuel de.: *Escritos*, Introducción y notas de Federico Sopeña, Publicaciones de la Comisaría General de la Música, Madrid, 1947.

Actualmente, como indica la memoria del año 2017 del AMF -y como se ha contrastado con el Archivo-, se está trabajando en una nueva edición a cargo de Chris Collins y Elena Torres Clemente, en la cual se incluyen nuevas declaraciones del compositor.

Ver <http://www.manueldefalla.com/es/noticias/2018/memoria-2017>.

Consultado el 16/05/2019.

Ver el *Anexo 2.*, pp. 199-202.

231 Encontramos también parte de la correspondencia de Bartók en *Bartók breviárium* y en *Documenta bartókiana*, especialmente en los volúmenes 2 y 3, no obstante no los incluimos en este apartado, sino en el apartado 1.2. *Escritos*, debido a que también recogen otros documentos y escritos.

Por otro lado, aquí se puede consultar un catálogo online de la correspondencia del compositor que se encuentra en el Bartók Archívum y de las ediciones publicadas:

http://db.zti.hu/bartok_correspondence/bmails_bev.asp

Consultado el 19/05/2019.

▪ **DIEGO, Gerardo.:**

Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1988.

▪ **TREND, John B.:**

Epistolario (1919-1935), Universidad de Granada, Granada, 2007²³².

2. Bibliografía

2.1. Artículos, conferencias, discursos y notas al programa

ANTOKOLETZ, Elliot.:

- "El lenguaje musical de las 14 Bagatelas de Bartók", en *Quodlibet*, nº 1, España, febrero 1995, pp. 76-90.
- "Derivación de sets a partir de los modos folklóricos de Béla Bartók", en *Quodlibet*, nº 3, España, octubre 1995, pp. 113-123.
- "Theories of Pitch Organization in Bartók's Music: A Critical Evaluation" ["Teorías de la Organización de alturas en la Música de Bartók: Una evaluación crítica"], *International Journal of Musicology*, vol. 7, Berna, 1998, pp. 259–300.

BARANYINÉ KÓCZY, Judit.:

- "Orientáció metaforák a magyar népdalok természeti kezdőképeiben" ["Metáforas orientativas en los incipits naturales de las canciones populares húngaras"], en *Magyar nyelv*, Budapest, 2008, pp. 302-325.

232 También hemos consultado la correspondencia que se encuentra en el AMF, especialmente la correspondencia conservada entre Falla y Bartók, Falla y Rubinstein (al que Falla le dedica la *Fantasía*), y, Falla y Ansermet (a través de quien se realiza el encargo de la *Fantasía*):

FALLA, Manuel.:

- ANSERMET, Ernest.: Carpeta 6706, AMF, Granada.
- BARTÓK, Béla.: Carpeta 6752, AMF, Granada.
- RUBINSTEIN, Arthur.: Carpeta 7543, AMF, Granada.

En el siguiente enlace se puede consultar el catálogo de la correspondencia que se encuentra en el AMF:

<http://www.manueldefalla.com/es/el-archivo>.

Consultado el 19/05/2019.

Un catálogo de los epistolarios publicados de Falla la encontramos en:

CHRISTOFORIDIS, Michael.: *Catálogos de compositores: Manuel de Falla*, Fundación Autor, Madrid, 1998, pp. 106-108.

- "Szövegtípus és deixis: a térdeixis funkciója a magyar népdalban" ["Tipos de texto y deixis: la función de la deixis espacial en la canción popular húngara"], en *Magyar Nyelvőr*, Budapest, 2011, pp. 36-47.
- "Cross-cultural variation of metaphors in Hungarian and Slovak folksongs" ["Variación cultural cruzada de metáforas en las canciones populares húngaras y eslovacas"], en *Cross-Cultural Perspectives in Literature and Language*, Joanna and Jarosław Wiliński (eds.), Stolarek, AE Academic Publishing, San Diego, 2017, pp. 106-136.
- "Kulturális metaforák és sémák a magyar népdalok FOLYÓ-reprezentációiban 1. rész" ["Metáforas y esquemas culturales en la representación del RÍO en las canciones populares húngaras parte 1."], en *Magyar nyelv*, nº 114, Budapest, 2018, pp. 156-168.
- "Kulturális metaforák és sémák a magyar népdalok FOLYÓ-reprezentációiban 2. rész" ["Metáforas y esquemas culturales en la representación del RÍO en las canciones populares húngaras parte 2."], en *Magyar nyelv*, nº 114, Budapest, 2018, pp. 320-329.

BARBIERI, Francisco Asenjo.:

"Cartas musicales: Primera: Sobre la música de Wagner", en *Revista Europea*, Madrid, 16 de agosto 1874, pp. 216-220.

BARCE, Ramón; JAMBOU, Louis; GALLEGÓ, Antonio; MANZANO ALONSO, Miguel; SIERRA, José.:

Manuel de Falla y su entorno. Cinco conferencias en el cincuentenario de su muerte, Fundación Juan March, Madrid, 1996.

BÁRDOS, Lajos.:

"Ferenc Liszt, the Innovator" ["Ferenc Liszt, el Innovador"], en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 17, nº 1/4, Budapest, 1975, pp. 3-38.

BORRÁS, Tomás.:

"Los nuevos músicos: El maestro Manuel de Falla", en *Por esos mundos*, Madrid, marzo 1915, pp. 268-270.

BRAILOIU, Constantin.:

"Outline of a Method of Musical Folklore" ["Esbozo de un método de folklore musical"], en *Ethnomusicology*, vol. 14, nº 3, University of Illinois Press, Estados Unidos, 1970, pp. 389-417.

CARRA, Manuel.:

"Problemas de texto en la *Fantasia Bética* de M. de Falla", en *Quodlibet*, nº 36, España, 2006, pp. 153-172.

CASCUDO, Teresa.:

"Un arte mágico de vocación: la música nueva según Manuel de Falla", en *Cuadernos de investigación histórica*, nº 37, brocar, Universidad de la Rioja, 2013, pp. 167-181.

CHRISTOFORIDIS, Michael.:

- "Manuel de Falla y la guitarra flamenca", en *La Caña: revista de flamenco*, nº 4, 1993, pp. 40-44.
- "La guitarra en la obra de Manuel de Falla", en *La guitarra en la historia* 9, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1998, pp. 29-57.
- "Manuel de Falla's Siete canciones populares españolas: The composer's personal library, folksong models and the creative process" ["Las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla: La biblioteca personal del compositor, modelos de canción popular y el proceso creativo"], en *Anuario Musical*, nº 55, CSIC, 2000, pp. 213-235.

COLLINS, Chris.:

"Manuel De Falla, «L'acoustique Nouvelle» and Natural Resonance: A Myth Exposed" ["Manuel De Falla, «L'acoustique Nouvelle» y Resonancia Natural: Un mito expuesto"], en *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 128, nº 1, University of Liverpool, 2003, pp. 71-97.

CRÍTICO INCIPIENTE, Un.:

"El cante jondo, el baile flamenco y otra", en *La pluma*, nº 27, Madrid, 1922, pp. 140-154.

DOBSZAY, László.:

"The Absorption of Folksong in Bartók's Composition" ["La absorción de la canción popular en la composición de Bartók"], en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 24, nº 3/4, Budapest, 1982, pp. 303-313.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola.:

"El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz", en *Música y Educación*, nº 65, Madrid, marzo 2006, pp. 29-64.

FISCHER, Victoria.:

"Articulating Bartók: Interpretation of the Piano Notation" ["Articulando Bartók: Interpretación de la notación para piano"], en *International Journal of Musicology*, vol. 9, Berna, 2000, pp. 421–437.

FONTENLA, Jorge.:

"Falla y la música para piano", en *ARS: dedicado a Manuel de Falla*, vol. XXV, nº 100, Buenos Aires, 1965 [páginas sin numerar, el artículo que referimos consta de siete páginas en total].

GALLEGO, Antonio.:

"Manuel de Falla, folclorista: «Cantares de nochebuena»", en *Ritmo*, vol. 60, nº extra 593 (Suplemento especial "60 Aniversario"), 1988, Madrid, pp. 229-231.

GARCÍA MATOS, Manuel.:

Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos, Pilar Barrios Manzano (ed.), Asociación Cultural Lux Bella 1492, Grupo de investigación Patrimonio Cultural y Educación, 2012.

GARCÍA MORILLO, Roberto.:

"Manuel de Falla y la *Fantasía Bética*", en *Boletín Latino-Americano de Música*, nº V/5, Montevideo, octubre 1941, pp. 585-599.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro.:

"La *Nana* y las *Siete Canciones populares españolas* de Manuel de Falla: un doble paradigma", en *Revista de Musicología*, vol. XXV, nº 2, Madrid, 2002, pp. 477-512.

HALFFTER, Ernesto.:

El magisterio permanente de Manuel de Falla, discurso del académico de número Ernesto Halffter Escriche el día 12 de junio de 1973; y contestación de Federico Sopena Ibáñez, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1973.

HARPER, Nancy Lee.:

- "Rodolfo Halffter and *Superposiciones* of Manuel de Falla: Twelve-tone Applications of «Apparent Politonality»" ["Rodolfo Halffter y *Superposiciones* de Manuel de Falla: Aplicaciones dodecafónicas de la «Politonía Aparente»"], en *Ex tempore*, vol. VIII/1, verano 1996, pp. 57-91.

- "The interpretation of Manuel de Falla's *Fantasia Bætica*" ["La interpretación de la *Fantasia Bætica* de Manuel de Falla"], en *World Piano Teachers Associates Conferences*, Carnegie Weill Hall, Nueva York, 2004, pp. 28-44.
- *Style Matters: Questions Of Interpretation In Manuel De Falla's Fantasia Bætica* [Cuestiones de Estilo: Preguntas Sobre la Interpretación En la *Fantasia Bætica* de Manuel De Falla], ESCOM Conference Proceedings, Oporto, septiembre 2005.
- "A Interpretação Pianística da *Fantasia Bætica* (1919) de Manuel de Falla" ["La interpretación Pianística de la *Fantasia Bætica* (1919) de Manuel de Falla"], en *Revista Música*, vol. 11, São Paulo, 2006, pp. 63-95.
- "La ambigüedad en las obras para piano compuestas por Falla en su madurez: ampliando las fronteras instrumentales", en *Quodlibet*, nº 53, Madrid, 2013, pp. 68-90.

HERRERO ALONSO, Luis Miguel.:

"La *Fantasia Bætica* de Manuel de Falla como culminación de su producción pianística", en *In_Des_Ar. Investigar desde el Arte*, Vicente Calvo Fernández y Félix Labrador Arroyo (eds.), Dykinson, Madrid, 2011, pp. 71-88.

JEAN-AUBRY, Georges.:

"Manuel de Falla", en *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, 30 de abril 1917, pp. 5-9.

KÁRPÁTI, János.:

"Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music" ["Estructuras perfectas y desafinadas en la música de Bartók"], en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 36, nº 3/4, Budapest, 1995, pp. 365-380.

KENELLY, Arthur Edwin.:

Biographical memoir of Thomas Alva Edison [Memoria biográfica de Thomas Alva Edison], *Biographical Memoirs*, vol. XV, Memoria 10, National Academy of Sciences of the United States of America, Estados Unidos, pp. 285-304.

KODÁLY, Zoltán.:

"Pentatonicism in Hungarian Folk Music" ["Pentatonismo en la Música popular húngara"], en *Ethnomusicology*, vol. 14, nº 2, University of Illinois Press, 1970, pp. 228-242.

KONGAS, Elli-Kaija.:

"The Concept of Folklore" ["El Concepto de Folklore"], en *Midwest Folklore*, vol. 13, nº 2, 1963, pp. 69-88.

LAMPERT, Vera.:

"Notation and Performance in Bartók's Folksong Settings for the Piano and in His Vocal Music" ["Notación e interpretación en las adaptaciones de canciones populares de Bartók para piano y en su música vocal"], en *Studia Musicologica*, vol. 53, nº 1/3, Budapest, 2012, pp. 285-309.

LEBLON, Bernard.:

"L'esthétique Du Flamenco: Une Contre-Esthétique?" ["La estética del Flamenco: ¿Una Contra-Estética?"], en *Cahiers De Musiques Traditionnelles*, vol. 7, Ateliers d'ethnomusicologie, 1994, pp. 157-173.

MANZANO ALONSO, Miguel.:

- *La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español*, Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla, Granada, junio 1991.
- "Fuentes populares de *El Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla", en *Nassarre*, vol. 9, nº 1, España, 1993, pp. 119-144.

MATARRITA VENEGAS, Manuel.:

"La «Fantasía Bætica» de Manuel de Falla: Nacionalismo musical español y universalismo en el siglo XX", en *Artes y Letras*, vol. XXX, Universidad de Costa Rica, 2006, pp. 107-113.

NAREJOS BERNABÉU, Antonio.:

- "Las ciudades de Falla", en *Nassarre*, vol. 19, nº 1, España, 2003, pp. 405-429.
- *Esencia sonora, magia sugeridora: presencias murcianas en la obra y la vida de Manuel de Falla*, discurso de Antonio Narejos en el acto de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia, leído el 31 de marzo de 2011, y contestación del Ilmo. Sr. D. Miguel Baró Bo, Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixa, Murcia, 2011.
- "La huella de Francia sobre Manuel de Falla en la definición del canon de la música española", en *Quodlibet*, nº 53, Madrid, 2013, pp. 91-103.

NETTL, Bruno.:

- "Historical Aspects of Ethnomusicology" ["Aspectos históricos de la Etnomusicología"], en *American Anthropologist*, vol. 60, nº 3, 1958, pp. 518-532.
- "Reference Tools for Ethnomusicology" ["Instrumentos de Referencia para la Etnomusicología"], en *Ethnomusicology*, vol. 4, nº 3, 1960, pp. 133-136.
- "Ideas about Music and Musical Thought: Ethnomusicological Perspectives" ["Ideas sobre Música y Pensamiento Musical: Perspectivas etnomusicológicas"], en *Journal of Aesthetic Education*, vol. 30, nº 2, 1996, pp. 173-187.

NIN, Joaquín.:

- "Música Moderna: a Manuel de Falla en testimonio de profunda adhesión artística", en *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, abril 1917, pp. 5-8.
- "La guitarra en la música española", en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 8, nº 1/2, 1942, Estados Unidos, pp. 181-185.

NOMMICK, Yvan.:

- "Manuel de Falla: de *La vida breve* de 1905 à *La vie brève* de 1913. Genèse et évolution d'une oeuvre" ["Manuel de Falla: de *La vida breve* de 1905 a *La vida breve* de 1913. Génesis y evolución de una obra"], en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 30/3, Madrid, 1994, pp. 71-94.
- "Un ejemplo de ambigüedad formal: el «Allegro» del «Concierto» de Manuel de Falla", en *Revista de Musicología*, vol. XXI, España, 1998, pp. 11-35.
- "Forma y Transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Falla: elementos de apreciación", en *Revista de Musicología*, vol. XXI, España, 1998, pp. 573-591.
- "La formación del lenguaje música de Manuel de Falla: Un Balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)", en *Revista de Musicología*, vol. 26, nº 2, Madrid, 2003, pp. 545-583.
- "Dos espíritus puros: Falla y Bartók: un singular paralelismo", en *La opinión de Granada*, 2004, p. 30.
- "El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", en *Recerca Musicològica*, nº XIV-XV, España, 2004-2005, pp. 289-300.

- "Un poeta de los sonidos: música y músicos en García Lorca", en *La opinión de Granada*, Granada, 17 de julio de 2005, p. 37.
- "Falla y Pedrell: La devoción de un discípulo", en *La Opinión de Granada*, Granada, 12 de febrero de 2006, p. 34.
- "Una obra para Arthur Rubinstein: La «Fantasía Bætica» de Manuel de Falla", en *La Opinión de Granada*, Granada, 25 de junio de 2006, p. 38.
- "Las fuentes de la creación en Falla", en *La Opinión de Granada*, Granada, 29 de octubre de 2006, p. 43.
- "Las zarzuelas de Manuel de Falla", en *La Opinión de Granada*, Granada, 17 de diciembre de 2006, p. 44.
- "Manuel de Falla", en *Semblanzas de compositores españoles*, Fundación Juan March, Madrid, 2011, pp. 170-175.
- "El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók: Elementos de análisis comparativo", en *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore Ferrer, Víctor Sánchez (eds.), ediciones del ICCMU, Madrid, 2014, pp. 381-388.

OTANÑO, Nemesio.:

"¿Pedrell plagario?", en *Revista musical*, nº 3, Bilbao, marzo 1912, pp. 50-54.

PEDRELL, Felipe.:

"La cuestión de la ópera española", en *Revista Musical*, nº 7 y 8, julio y agosto, Bilbao, 1913, pp. 177-179.

PINO, Rafael del.:

"Falla-Albéniz doble centenario francés-español", en *Granada hoy*, Granada, 29 de marzo de 2009²³³.

RODA, Cecilio de.:

Manuel de Falla, Piezas españolas, notas al programa del concierto que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915.

233 Hemos consultado este artículo en la página oficial del periódico:

https://www.granadahoy.com/ocio/Falla-Albeniz-doble-centenario-frances-espanol_0_245375993.html

Consultado el 30/05/2019.

SALAZAR, Adolfo.:

"El Corregidor y la Molinera", en *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, abril 1917, pp. 8-13.

SÁNCHEZ ROJAS, José.:

"Divagaciones sobre el cante jondo", en *España*, Madrid, nº 326, junio 1922, pp. 8-9.

SOMFAI, László.:

"Bartók vázlatok (I) témafeljegyzések a Zongoraszonáta I. tételéhez" ["Bocetos de Bartók (I) anotaciones del material temático en el movimiento I. de la Sonata para piano"], en *Zenetudomány dolgozatok 1984*, A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, Budapest, 1984, pp. 71-81.

SUCHOFF, Benjamin.:

"Ethnomusicological Roots of Béla Bartók's Musical Language" ["Raíces etnomusicológicas del lenguaje musical de Béla Bartók"], en *The World of Music*, vol. 29, nº 1, Alemania, 1987, pp. 43-65.

SZELÉNYI, István.:

"Bartók Zongoraszonátájának kialakulása" ["La estructura de la Sonata para piano de Bartók"], en *Új Zenei Szemle*, nº 10, Budapest, octubre de 1954, pp. 20-24.

TORRES CLEMENTE, Elena.:

- "Manuel de Falla y «El retablo de maese Pedro»: una reinterpretación del romance español", en *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 1, 2005, pp. 839-856.
- "Manuel de Falla y la Sinfonietta de Ernesto Halffter: la historia de un magisterio plenamente asumido", en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 11, 2006, pp. 141-169.
- "De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla", en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Begoña Lolo (coordinadora) 2007, pp. 323-344.
- "La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar", en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, 2009, pp. 265-286.

- "El «Nacionalismo de las esencias»: ¿una categoría estética o ética?", en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1907)*, Pilar Ramos López (coordinadora), Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 27-51.
- "Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890", en *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, vol. 1, 2012, pp. 181-207.

TORRES CORTÉS, Norberto.:

"Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas", en *Música oral del Sur*, nº 6, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2005, pp. 269 -309.

VÁZQUEZ Y PÉREZ, Andrés.:

"El maestro Falla nos dice...", en *El imparcial*, Madrid, 28 de abril de 1922, p. 3.

VICENT LÓPEZ, Alfredo.:

"La guitarra en la obra de Manuel de Falla: Una lección de atención verdadera hacia el instrumento", en *Neuma: Revista de Música y Docencia*, vol. 1, Universidad de Talca, Chile, 2008, pp. 21-31.

ZUBIALDE, Ignacio de.:

"La vida breve", en *Revista musical*, Bilbao, septiembre 1913, pp. 201-204.

2.2. Diccionarios y enciclopedias

CASARES RODICIO, Emilio (ed.).:

Diccionario de la música española e hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999-[2002].

HARGITAI, György (ed.).:

Magyar-spanyol kisszótár spanyol-magyar [Pequeño Diccionario húngaro-español español-húngaro], Kossuth kiadó, Hungría, 2000.

PEDRELL, Felipe.:

Diccionario técnico de la música, Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1894.

PUSZTAI, Ferenc (ed. principal).:

Magyar értelmező kéziszótár [Diccionario húngaro explicativo], Akadémiai kiadó, Hungría, 2008.

RANDEL, Michael (ed.):

Diccionario Harvard de música, Alianza, Madrid, 2009.

SADIE, Stanley (ed.):

The new Grove dictionary of music and musicians [El nuevo diccionario Grove de música y músicos], Macmillan, Londres, 1995.

TURINA, Joaquín:

Enciclopedia abreviada de música, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.

2.3. Cancioneros²³⁴

BARBIERI, Francisco Asenjo:

Cancionero de palacio de los siglos XV y XVI transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1890.

BARTALUS, István:

Magyar népdalok: egyetemes gyűjtemény [Canciones populares húngaras: colección universal], vols. 1-7, Bartalus, Budapest, 1873-1896.

HALFFTER, Rodolfo:

Cancionero musical popular español, Ateneo Español de México, Embajada de España, México, 1990.

HERNÁNDEZ, Isidoro:

Flores de España: álbum de los cantos y aires populares característicos de este país, Unión Musical Española, Madrid, 1951.

HURTADO, José:

100 cantos populares asturianos, Romero, Madrid, 1890.

INZENGÁ, José:

- *Ecos de España: Tomo primero: Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga*, Andrés Vidal y Roger, Barcelona, 1874.
- *Cantos populares de España*, Romero y Marzo, Madrid, 1878.

²³⁴ En cuanto a las canciones populares que recopila Bartók, los incluimos dentro del apartado que ya vimos 1.2. *Escritos*, ya que no se trata solo de una recopilación, sino que Bartók también realiza un estudio de las mismas.

KISS, Áron.:

Magyar gyermekjáték-gyűjtemény [Colección de juegos infantiles húngaros], Hornyánszky, Budapest, 1891.

OCÓN, Eduardo.:

Cantos populares, Unión Musical Española, Madrid, 1971.

PEDRELL, Felipe.:

Cancionero musical popular español, vols. I-IV, Boileau, Barcelona, 2003.

2.4. Libros y estudios analíticos

AGUADO, Dionisio.:

Nuevo método para la guitarra, Benito Campo, Madrid, 1849²³⁵.

ÁLVAREZ, Antonio; NOMMICK, Yvan (eds).:

Los Ballets Russes de Diaghilev y España, Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM, Fundación AMF, Madrid-Granada, 2012.

ÁLVAREZ CALERO, Alberto Jesús.:

El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno, Ediciones Maestro, Málaga, 2008.

ANTOKOLETZ, Elliot.:

- *Béla Bartók: a guide to research* [Béla Bartók: Una guía para la investigación], Garland, Nueva York, 1997.
- *Musical symbolism in the operas of Debussy and Bartók: trauma, gender, and the unfolding of the unconscious* [Simbolismo musical en las óperas de Debussy y Bartók: trauma, género, y el despliegue del inconsciente], Oxford University Press, Nueva York, 2004.
- *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*, Idea Books, España, 2006.

235 Hemos consultado la digitalización que realiza la Biblioteca Nacional de España:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000139267&page=1>

Consultado el 15/05/2019.

- **FISCHER, Victoria; SUCHOFF, Benjamin (eds.):**

Bartók perspectives: man, composer, and ethnomusicologist [Perspectivas de Bartók: hombre, compositor y etnomusicólogo], Oxford University Press, Oxford, 2000.

AUSTIN, William.:

La música en el siglo XX, vol. 1, Taurus, Madrid, 1985.

BAENA, Francisco; NOMMICK, Yvan (eds.):

Manuel de Falla y la Alhambra, Patronato de la Alhambra y Generalife, AMF, Granada, 2005.

BARANYINÉ KÓCZY, Judit.:

Nature, metaphor, culture: Cultural conceptualizations in Hungarian folksongs [Naturaleza, metáfora, cultura: Conceptualizaciones culturales en las canciones populares húngaras], Springer, Nueva York-Londres-Singapore, 2018.

BARTÓK, Béla (hijo):

Bartók Béla műhelyében [En el estudio de Béla Bartók], Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1982.

BAYLEY, Amanda (ed.):

The Cambridge Companion to Bartók [El compañero de Cambridge a Bartók], Cambridge University Press, Reino Unido, 2001.

BERGADÁ, Montserrat; NOMMICK, YVAN; RUSSOMANNO, Stefano; TORRES CLEMENTE, Elena.:

Manuel de Falla e Italia, AMF, Granada, 2000.

BUDWIG, Andrew; CHASE, Gilbert.:

Manuel de Falla: A Bibliography and Research Guide [Manuel de Falla: Una guía de Bibliografía e investigación], Garland Publishing, Estados Unidos, 1986.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V.:

Historia de la música occidental, Alianza Música, Madrid, 2015.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio.:

Manuel de Falla, Sedmay, Madrid, 1976.

CASTILLO, José Miguel; KRYNEN, Jena-Dominique; LOLO, Begoña, NOMMICK, Yvan.:

Manuel de Falla: La vida breve, AMF, Granada, 1998.

CHASE, Gilbert.:

La música de España: De Alfonso X a Joaquín Rodrigo, Prensa Española, Madrid, 1983.

CHIANTORE, Luca.:

Historia de la técnica pianística, Alianza editorial, Madrid, 2004.

CHRISTOFORIDIS, Michael.:

- *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el «cante jondo» (canto primitivo andaluz)*, AMF, Granada, 1997.
- *Catálogos de compositores: Manuel de Falla*, Fundación Autor, Madrid, 1998.
- *Manuel de Falla and visions of Spanish music [Manuel de Falla y visiones sobre la música española]*, Routledge, Londres-Nueva York, 2018.

CITRON, Pierre.:

Bartók, Seuil, París, 1963.

CRICHTON, Ronald.:

Manuel de Falla: Catálogo descriptivo de su obra, Fundación Banco exterior, Madrid, 1990.

CRIVILLÉ IBARGALLO, Josep.:

Historia de la música española 7. El folklore musical, Alianza editorial, Madrid, 2004.

DEMARQUEZ, Suzanne.:

Manuel de Falla, Labor, Barcelona, 1968.

DILLE, Denijs.:

Thematisches Verzeichnis der jugendwerke Béla Bartóks [Catálogo temático de las obras de juventud de Béla Bartók], Bärenreiter, Kassel, 1974.

DOBOS, Kálmán.:

Manuel de Falla élete és művészete [Vida y obra de Manuel de Falla], Akkord zenei Kiadó, Budapest, 1995.

DOMONKOS, Pál Péter.:

Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarokkal: népdalok, népmesék, népszokások, eredetmondák a magyar nyelvterület legkeletibb részéről [La relación de Béla Bartók con los moldavos csángóhúngaros: canciones populares, cuentos populares, costumbres populares, refranes sobre la región húngara parlante más al Este], Szent István Társulat, Budapest, 1981.

ESLAVA, Hilarión.:

Escuela de Composición, 4 vols., Imprenta de Hernando y Compañía, Madrid, 1864-1870.

FALLA, Isabel de; NOMMICK, Yvan; QUESADA DORADOR, Franco.:

Manuel de Falla en Granada, Publicaciones del AMF, Madrid, 2012.

FERENC, László (ed.).:

Bartók dolgozatok [Estudios sobre Bartók], kriterion Könyvkiadó, Bucarest, 1974.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola.:

Teoría Musical del Flamenco, Acordes Concert, Madrid, 2004.

FINSCHER, Ludwig (ed.).:

Die Musik in Geschichte und Gegenwart [La música en la historia y en el presente], 27 vols., Bärenreiter: Kassel; Metzler: Stuttgart, 1994-2007.

GALLEGO, Antonio.:

- *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987.
- *Manuel de Falla y El amor brujo*, Alianza Música, Madrid, 1990.
- *Historia de la Música II*, Historia 16, Madrid, 1997.

GALLEGO MORELL, Antonio.:

Sobre Falla, Universidad de Granada, Granada, 1999.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis.:

Falla, Alianza editorial, Madrid, 1995.

GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso.:

Falla y Granada y otros escritos musicales, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1991.

GARCÍA LORCA, Federico.:

Poema del cante jondo (1921): seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

GERGELY, Jean.:

Béla Bartók: compositeur hongrois [Béla Bartók: compositor húngaro], Richard-Masse, París, 1980.

GILLIES, Malcom.:

- *The Bartók Companion [El compañero de Bartók]*, Malcom Gillies (ed.), Faber and Faber, Inglaterra, 1993.
- *El mundo de Bartók*, Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires, 2004.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (ed.):

El piano en España entre 1830 y 1920, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2015.

GÖRBE, Tamás; SZITA, Szilvia.:

Gyakorló magyar nyelvtan [Gramática húngara práctica], Akadémiai Kiadó, Hungría, 2010.

HARPER, Nancy Lee.:

- *Manuel de Falla: A bio-bibliography [Manuel de Falla: Una bio-bibliografía]*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-Londres, 1998.
- *Manuel de Falla: his life and music [Manuel de Falla: su vida y su música]*, Scarecrow Lanham, Oxford-Maryland, 2005.

HESS, Carol A.:

- *Manuel de Falla and modernism in Spain [Manuel de Falla y el modernismo en España]*, University of Chicago Press, Chicago, 2001.
- *Sacred passions: The life and music of Manuel de Falla [Pasiones sagradas: Vida y música de Manuel de Falla]*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2005.

IGLESIAS, Antonio.:

Manuel de Falla: su obra para piano, Alpuerto, Madrid, 1983.

INFANTE, Blas.:

Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2010.

JAENISCH, Julio.:

Manuel de Falla und die spanische Musik [Manuel de Falla y la música española], Atlantis, Zürich, 1952.

JAMBOU, Louis (ed.):

Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996 [Manuel de Falla: latinidad y universalidad: actas del

Coloquio Internacional celebrado en Sorbonne, 18-21 noviembre 1996], Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1999.

KÁROLYI, Ottó.:

Introducción a la música del siglo XX, Alianza editorial, Madrid, 2018.

KÁRPÁTI, János.:

Bartók-analitika, Rózsavölgyi és Tarsa ügyvezetője, Budapest, 2004.

KODÁLY, Zoltán.:

- *Utam a zenéhez* [*Camino hacia la música*], Zeneműkiadó, Budapest, 1969.
- *The selected writings of Zoltán Kodály* [*Escritos seleccionados de Zoltán Kodály*], Corvina Press, Budapest, 1974.

LAMPERT, Vera.:

Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke: Magyar, Szlovák, Román, Ruten, Szerb és arab népdalok és táncok [*Música popular en la obra de Bartók: El origen de las melodías utilizadas: Canciones y bailes populares húngaros, eslovacos, rumanos, rutenos, serbios y árabes*], Hagyománzok Háza, Helikon kiadó, Budapest, 2005.

LEFRANC, Pierre.:

El Cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás siguiriyas, soleares, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

LENDVAI, Ernő.:

Béla Bartók: Un análisis de su música, Idea Música, España, 2003.

LESTER, Joel.:

Enfoques analíticos de la música del siglo XX, Akal, Madrid, 2005.

LINDLAR, Heinrich.:

Guía de Bartók, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

LISZT, Ferenc.:

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie [*Los bohemios y su música en Hungría*], Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1881.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo.:

Música popular española, Labor, Barcelona, 1958.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín.:

Manuel de Falla y el cine: Una relación infructuosa, Universidad de Granada, Granada, 2007.

LUCAS, Louis.:

L'acoustique nouvelle: Essai d'application à la musique, d'une theorie philosophique [La nueva acústica: Ensayo de aplicación a la música de una teoría filosófica], Louis Lucas (ed.), París, 1854²³⁶.

MALPIERO, Gian Francesco.:

Manuel de Falla (Evocación y correspondencia), Universidad de Granada, Granada, 1983.

MANGA, János.:

Hungarian folksong and folk instruments [La Canción popular húngara y los instrumentos populares], kossuth, Budapest, 1975.

MANZANO ALONSO, Miguel.:

Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral, CIOFF España, Badajoz, 2010.

MARCO, Tomás.:

Historia de la música española: 6. Siglo XX, Alianza Música, Madrid, 1989.

MARÍN, Rafael.:

Aires andaluces: Colección de piezas para guitarra, Unión Musical Española, Madrid, 1972.

MARTÍNEZ SIERRA, María.:

Gregorio y yo, Pretextos, Valencia, 2000.

MAUER, Christopher.:

Federico García Lorca y su «Arquitectura del cante jondo», Comares, Albolote, 2000.

MOLINA FAJARDO, Manuel.:

- *Cante jondo granadino*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros, Granada, 1972.
- *Manuel de Falla y el Cante jondo*, Universidad de Granada, Granada, 1990.

236 En la Biblioteca Nacional de España encontramos un ejemplar (Sede de Recoletos, Biblioteca Asenjo Barbieri, localización: M/57, signatura ms.: "B-3º-59-fila 1" [legado Barbieri]).

MOREUX, Serge.:

Béla Bartók, Nueva Visión, Buenos Aires, 1956.

MORGAN, Robert.:

Antología de la música del siglo XX, Akal, Madrid, 2000.

NAVARRO LINARES, Antonio.:

Catálogo-guía de la Casa-museo de Manuel de Falla en Granada, AMF, Granada, 1997.

NETTL, Bruno.:

Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales, Alianza Música, Madrid, 1985.

NEVILLE, Edgar.:

Flamenco y cante jondo, Rey Lear, Unión Europea, 2006.

NOMMICK, Yvan.:

La biblioteca de Manuel de Falla: Centro Cultural Manuel de Falla, noviembre 2000-enero 2001, Fundación Granada para la Música, Granada, 2000.

▪ **PINO, Rafael del.:**

Universo Manuel de Falla: Exposición permanente, AMF, Granada, 2002.

OROZCO DÍAZ, Manuel.:

- *Falla y Granada*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1976.
- *Falla*, Salvat, Barcelona, 1985.
- *Manuel de Falla: Historia de una derrota*, Destino, Barcelona, 1985.

ORRINGER, Nelson R.:

- *El diálogo entre Falla y Lorca sobre la creación folklórica*, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2011.
- *Lorca in tune with Falla: Literary and musical interludes [Lorca en sintonía con Falla: Interludios literarios y musicales]*, University of Toronto Press, Toronto, 2014.

PABLO, Luis de.:

Una historia de la música contemporánea, Fundación BBVA, Madrid, 2009.

PAHISSA, Jaume.:

- *Manuel de Falla: His Life and Works* [*Manuel de Falla: Su vida y su obra*], Museum Press Limited, Londres, 1954.
- *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.
- *Manuel de Falla*, Ricordi, Milán, 1996²³⁷.

PAHLEN, Kurt.:

Manuel de Falla und die Musik in Spanien, Walter Olten, Berlín, 1953.

PEDRELL, Felipe.:

Por nuestra música: Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional, motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell, Imprenta de Heinrich y Compañía, en comandita, Sucesores de N. Ramírez y Compañía, Barcelona, 1891.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano.:

Falla y Turina a través de su epistolario, Conservatorio Superior de Música, Sevilla, 1982.

PERSIA, Jorge de.:

- *I Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa 1922-1992: Una reflexión crítica*, AMF, Granada, 1992.
- *Los últimos años de Manuel de Falla*, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1993.
- *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2003.

PIERRETTE, Mari.:

Bartók, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.

PUJOL, Emilio.:

Escuela razonada de la guitarra, prólogo de Manuel de Falla, vol. 1, Ricordi, 1933.

²³⁷ La biografía de Pahissa que citamos en inglés (*Manuel de Falla: His Life and Works*) y en italiano (*Manuel de Falla*) traducen la biografía en español (*Vida y obra de Manuel de Falla*).

Como ya comentamos, se trata de una biografía realizada con la colaboración con Falla.

Ver el Capítulo I.1., Nota 38, p. 31.

RICHTER, Ernesto Federico.:

Tratado de armonía, Breitkopf & Haertel, Leipzig, 1922.

ROLAND-MANUEL.:

Manuel de Falla, Editions d'Aujourd'hui, París, 1977.

ROMERO, Justo.:

Discografía recomendada: Obra completa: Falla, Ediciones Península, Barcelona, 1999.

ROSSY, Hipólito.:

Teoría del cante jondo, Credsa, Barcelona, 1966.

RUBINSTEIN, Artur.:

- *Grande est la vie [La vida es grande]*, Robert Laffort, París, 1980.
- *Arturo Rubinstein, 1887-1982: Recuerdos de España*, Fundación Isaac Albéniz, Santander, 1987.

SAGARDÍA, Ángel.:

- *Manuel de Falla*, Unión Musical Española, Madrid, 1946.
- *Vida y obra de Manuel de Falla*, Escelicer, Madrid, 1967.

SALAZAR, Adolfo.:

- *La música contemporánea en España*, Góngora, Madrid, 1930.
- *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Alianza Música, Madrid, 2004.

SANZ, Gaspar.:

Instrucción de Música sobre la Guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1697²³⁸.

SÁROSI, Bálint.:

Folk music: Hungarian musical idiom [Música popular: Idioma musical húngaro], Corvina, Budapest, 1986.

238 Hemos consultado la versión digitalizada de la Biblioteca Nacional de España:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065001&page=L>

Consultado el 11/07/2019.

SOMFAI, László.:

- *Bartók Béla kompozíciós módszere* [*Método compositivo de Béla Bartók*], Akkord Zenei kiadó, Budapest, 2000.
- *Tizennyolc Bartók tanulmány* [*Dieciocho estudios sobre Bartók*], Editio Musica Budapest, Budapest, 2001.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico.:

- *La música europea contemporánea*, Unión Musical Española, Madrid, 1953.
- *Historia de la música española contemporánea*, Rialp, Madrid, 1976.
- *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*, Instituto de España, Madrid, 1976.
- *Vida y obra de Manuel de Falla*, Turner Publicaciones, Madrid, 1988.

SPANGEMACHER, Friedrich.:

Béla Bartók: Zu leben und werk [*Béla Bartók: A través de su vida y su obra*], Bossey und Hawkes, Bonn, 1982.

STRAUS, Joseph.:

Introduction to post-tonal theory [*Introducción a la teoría post-tonal*], Prentice Hall, Nueva York, 2005.

STRAVINSKY, Igor.:

An Autobiography, Norton and Company, Nueva York, 1962.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.).:

Música española entre dos guerras, 1914-1945, AMF, Granada, 2002.

SUCHOFF, Benjamin.:

- *Béla Bartók, a celebration* [*Béla Bartók, una celebración*], Scarecrow Press, Lanham, Oxford, 2004.
- *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style* [*Microcosmos de Bartók: Génesis, Pedagogía y Estilo*], Rowman & Littlefield, Oxford-Maryland, 2004.

SUGAR, Péter.:

A History of Hungary [*Una Historia de Hungría*], Tauris, Londres, 1990.

SUSANNI, Paolo.:

Béla Bartók: A Research and Information Guide [*Béla Bartók: Una Guía para la investigación y la información*], Routledge Music Bibliographies, Londres-Nueva York, 2011.

SZABOLCSI, Benze.:

Béla Bartók, sein Weg und sein Werk [Béla Bartók, su camino y su obra], Sekretariat der Budapester Internationalen Musik Wettbewerbe, Budapest, [sin año].

TORRES CLEMENTE, Elena.:

- *Manuel de Falla y las Cántigas de Alfonso X El Sabio: Estudio de una relación continua y plural*, Universidad de Granada, Granada, 2002.
- *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2007.
- *Manuel de Falla*, Arguval, Málaga, 2009.

TREND, John B.:

Manuel de Falla and Spanish Music [Manuel de Falla y la música española], Alfred A. Knopf, Nueva York, 1934.

TURINA, Joaquín.:

- *Escritos de Joaquín Turina*, Antonio Iglesias (ed.), Alpuerto, Madrid, 1982.
- *La música andaluza*, Manuel Castillo (ed.), Alfar, Sevilla, 1982.
- *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa: Escritos de un músico*, Alfredo Morán (ed.), Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2002.

UJFALUSSY, József.:

Béla Bartók, Corvina, Budapest, 1971.

UNAMUNO, Miguel de.:

En torno al casticismo, Alianza editorial, Madrid, 1986.

WILSON, Paul.:

The Music of Béla Bartók [La música de Béla Bartók], Yale University Press, Michigan, 1992.

ZAMACOIS, Joaquim.:

Curso de formas musicales, Labor, Barcelona, 1985.

2.5. Tesis

EILEEN HANDRIGAN, Nancy Cheryl.:

On the «hungarian» in works of Brahms: A critical study [Sobre lo «húngaro» en las obras de Brahms: Un estudio crítico], tesis (para la obtención del título de Master en Artes), McMaster University, Ontario, 1995.

FOLTZ, Roger Ernest.:

Pitch organization in Spanish Music and selected late works of Manuel de Falla [Organización sonora en la música española y obras tardías seleccionadas de Manuel de Falla], tesis doctoral, The University of Texas at Austin, Texas, 1977.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro.:

La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla, tesis doctoral dirigida por José Peris Lacasa, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Departamento de Sociología y Antropología Social, UDI de Música, Madrid, 1999.

KONVAL, Michael Brandon.:

An analytical study of Béla Bartók's Sonata for piano (1926) [Un estudio analítico de la Sonata para piano (1926) de Béla Bartók] tesis doctoral, The University of British Columbia, Canadá, 1996.

NAREJOS BERNABÉU, Antonio.:

La estética musical de Manuel de Falla, tesis doctoral dirigida por Antonio Gallego y Francisco Jarauta Marión, Universidad de Murcia, 2004.

NOMMICK, Yvan.:

Manuel de Falla: Œuvre et évolution du langage musical [Manuel de Falla: Obra y evolución del lenguaje musical], tesis doctoral dirigida por Louis Jambou, Université de Paris IV, Paris-Sorbonne, 1999.

PINTER, Csilla.:

Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében [Notación estilística esencial en el sistema rítmico de Bartók], tesis doctoral dirigida por László Somfai, Universidad Ferenc Liszt de Budapest, Budapest, 2010.

RITCHIE, Anthony Damian.:

The influence of Folk Music in Three Works by Béla Bartók: Sonata no. 1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for Piano and Contrasts for Violin, Clarinet and Piano [La influencia de la música popular en tres obras de Béla Bartók: Sonata nº 1 para Violín y Piano, Sonata (1926) para Piano y Contrastes para Violín, Clarinete y Piano], tesis doctoral dirigida por Brian W. Pritchard, Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda, 1986.

2.6. Webgrafía

Páginas oficiales:

Biblioteca Nacional de España:

<http://www.bne.es>

AMF:

<http://www.manueldefalla.com>

Bartók Archívum [Archivo Bartók]:

<http://www.zti.hu/bartok/>

ANEXOS

1. LA SECCIÓN ÁUREA EN LA SONATA

En el 1^{er} mov. de la *Sonata*, la ley de la sección áurea se refleja en la estructura general del movimiento dependiendo de la posición que entendamos que ocupe lo que denominamos *falsa reexposición*, es decir, los cc. 176-185²³⁹:

176



178

183

Ejemplo I. *Sonata*, 1^{er} mov., cc. 172-185

Siguiendo esta argumentación, la extensión de cada una de las partes que conforman la estructura del movimiento sería la siguiente, según concibamos la *falsa reexposición* dentro del *desarrollo* o de la *reexposición*:

239 Recordemos que en la estructura del movimiento que expusimos en el análisis preliminar de la obra, colocamos la *falsa reexposición* entre el *desarrollo* y la *reexposición*, precisamente debido a esta doble posición que explicamos aquí.

Ver el Capítulo I.2., pp. 64-65.

Estructura	<i>Falsa reexposición en el desarrollo</i>	<i>Falsa reexposición en la reexposición</i>
<i>Exposición</i>	134	134
<i>Desarrollo</i>	51	41
<i>Reexposición</i>	83	93

Cuadro I. Número de compases de cada parte del 1^{er} mov. de la *Sonata*, según la posición que ocupe la *falsa reexposición*

No obstante, para calcular la sección áurea se tiene en cuenta la parte *real* que ocupa cada sección, esto es, el espacio de tiempo que ocupa exactamente. Para ello, antes de calcular la sección áurea, "reajustamos" los compases del movimiento, como si estuviese escrito en compás de 2/4, evitando así cualquier cambio de compás:

Estructura	<i>Falsa reexposición en el desarrollo</i>	<i>Falsa reexposición en la reexposición</i>
<i>Exposición</i>	136'75	136'75
<i>Desarrollo</i>	53'25	43'5
<i>Reexposición</i>	84'5	94'25

Cuadro II. Número de compases de 2/4 de cada parte del 1^{er} mov. de la *Sonata*, según la posición de la *falsa reexposición*²⁴⁰

Teniendo en cuenta la división en secciones, el número de compases de 2/4 por sección sería el siguiente:

240 Para hacer la comparación del tiempo real hemos elegido como denominador o compás común, el compás de 2/4 porque es el más frecuente en la *Sonata*. Al transformar el compás original de la partitura al compás de 2/4 el número resultante tiene -en nuestro caso- decimales, como vemos en el cuadro, lo que indica que el último compás transformado a 2/4 no es completo. Por ejemplo, en la exposición, tenemos 136'75 compases de 2/4, o lo que es lo mismo, 136 compases completos de 2/4 más un compás incompleto, el 0'75 restante (lo que equivaldría, por tanto, a tres de las cuatro corcheas que forman parte de un compás de 2/4).

Estructura	Sección	<i>Falsa reexposición en el desarrollo</i>	<i>Falsa reexposición en la reexposición</i>
<i>Exposición</i>	1	45	45
	2	91'75	91'75
<i>Desarrollo</i>	3	20'5	20'5
	4	32'75	23
<i>Reexposición</i>	5	26'5	36'25
	6	58	58

Cuadro III. Número de compases de cada sección del 1^{er} mov. de la *Sonata*, según la posición de la *falsa reexposición*

Por otro lado, si aplicamos los principios de la sección áurea a la estructura de la *exposición*, el *desarrollo* y la *reexposición* y consideramos la doble posición de la *falsa reexposición*, las secciones del movimiento -siguiendo esta estructura según el número de compases de 2/4- quedarían divididas de la siguiente manera²⁴¹:

Estructura	Sección	<i>Falsa reexposición en el desarrollo</i>	<i>Falsa reexposición en la reexposición</i>
<i>Exposición</i>	1	52'25	52'25
	2	84'5	84'5
<i>Desarrollo</i>	3	20'34	16'61
	4	32'91	26'89
<i>Reexposición</i>	5	32'28	36
	6	52'22	58'25

Cuadro IV. Número de compases de 2/4 de cada sección del 1^{er} mov. de la *Sonata*, según la posición de la *falsa reexposición*, aplicando la ley de la sección áurea

La comparativa de los dos cuadros anteriores, muestra la importancia estratégica de la *falsa reexposición*, puesto que la proporción de las dos secciones que forman el *desarrollo*, la 3 y la 4, sigue la sección áurea, casi de forma exacta, cuando la *falsa reexposición* se concibe dentro del *desarrollo*:

²⁴¹ En el análisis que hicimos de la *Sonata* ya expusimos el concepto de sección áurea y señalamos los cálculos para obtener esta proporción. Ver el Capítulo I.2., Nota 83, p. 64.

Estructura	Sección	Proporción real	Proporción áurea
<i>Desarrollo</i>	3	20'5	20'34
	4	32'75	32'91

Cuadro V. Número de compases de 2/4 de cada sección del *desarrollo* del 1^{er} mov. de la *Sonata*, concebido con la *falsa reexposición*, según la proporción real y la proporción áurea

De igual forma observamos este paralelismo cuando se compara la proporción de las dos secciones que forman la *reexposición*, la 5 y la 6, y la sección áurea, cuando la *falsa reexposición* se concibe dentro de la *reexposición*:

Estructura	Sección	Proporción real	Proporción áurea
<i>Reexposición</i>	5	36'25	36
	6	58	58'25

Cuadro VI. Número de compases de 2/4 de cada sección de la *reexposición* del 1^{er} mov. de la *Sonata*, concebida con la *falsa reexposición*, según la proporción real y la proporción áurea

De los dos cuadros anteriores, vemos que la diferencia entre la proporción áurea y la proporción real, en cada caso, es mínima. La diferencia es de 0'16 compases de 2/4, lo que equivale a 1'28 semicorcheas, si confrontamos la estructura real y la estructura siguiendo la proporción áurea, cuando la *falsa reexposición* se concibe dentro del *desarrollo* (*Cuadro V*). En el caso contrario, es decir, cuando se considera la *falsa reexposición* se entiende dentro de la *reexposición*, dicha diferencia es de 0'25 compases, esto es, el equivalente a una corchea (*Cuadro VI*).

En vista de las consideraciones precedentes, consideramos que Bartók, probablemente, tuvo en cuenta la proporción o sección áurea para estructurar este movimiento de la *Sonata*.

2. RELACIÓN DE ESCRITOS DE FALLA

Hemos dividido los escritos de Falla en siete áreas temáticas. En primer lugar, escritos sobre música en general, en segundo lugar, escritos cuya temática principal es el folklore, en tercer lugar, aquéllos que tratan sobre un compositor en concreto, en cuarto lugar, los prólogos, en quinto lugar, las encuestas, en sexto lugar, los escritos sobre pedagogía, y, en último lugar, el resto de escritos que no son subsumibles dentro de las categorías anteriores²⁴²:

Tema	Título del escrito de Falla	Publicación
Música en general	1."Introducción a la música nueva"	<i>Revista Musical Hispano-Americana</i> Madrid, diciembre de 2016
Folklore	2."Nuestra música"	<i>Música</i> , nº 11, Madrid, junio de 1917
	3."La proposición del cante jondo"	<i>El defensor</i> , Granada, 21 de marzo de 1922
	4."El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo" ²⁴³	Urania, Granada, junio de 1922

.../...

Cuadro VII. Relación de escritos de Manuel de Falla (música en general y folklore)²⁴⁴

.../...

²⁴² La mayoría de los escritos de Falla que han sido publicados, a diferencia de los escritos de Bartók, se encuentran reunidos en un solo libro, *Escritos sobre música y músicos*, del cual se han realizado diversas ediciones y se ha traducido a varios idiomas. En cuanto al contenido de las cinco ediciones que existen hasta la fecha de esta colección, las dos primeras (1950) coinciden en contenido, mientras que la tercera (1972), la cuarta (1988) y la quinta (2003) añaden nuevos escritos, como comentaremos posteriormente.

²⁴³ Este escrito se divide en tres partes: "1. Análisis de los elementos musicales del «cante jondo»", "2. Influencia de estos cantos en la música moderna europea" y "3. La guitarra", y se publican junto con el "Concurso de «cante jondo»".

FALLA, Manuel.: "El «cante jondo» (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo", en *Escritos*, op. cit., pp. 163-187.

²⁴⁴ Hemos numerado los escritos y los hemos ordenado según la fecha de publicación, dentro de cada área.

Tema	Título del escrito de Falla	Publicación
Compositores	5."Enrique Granados: Evocación de su obra"	<i>Revista Musical Hispano-Americana</i> , Madrid, abril de 1916
	6."El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky"	<i>La Tribuna</i> , Madrid, junio de 1916
	7."El arte profundo de Claude Debussy"	<i>El Universo</i> , Madrid, 28 de abril de 1918
	8."Claude Debussy y España"	<i>La Revue Musicale</i> , nº 2, París, diciembre de 1920
	9."Felipe Pedrell"	<i>La Revue Musicale</i> , nº 4, París, febrero de 1923
	10."Declaraciones en la ocasión del 2º aniversario de la muerte de Debussy"	<i>Chanteder</i> , 24 de marzo de 1928
	11."Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte"	<i>Cruz y Raya</i> , nº 6, Madrid, septiembre de 1933
	12."Notas sobre Ravel"	<i>Isla</i> , Jerez de la Frontera, septiembre de 1939
Prólogos	13."La música francesa contemporánea" (Prólogo al libro de Jean Aubry)	<i>Revista Musical Hispano-Americana</i> , Madrid, julio de 1916
	14. "Prólogo a la «Enciclopedia abreviada de música», de Joaquín Turina"	Renacimiento, Madrid, 1917
	15. "Prólogo a «Escuela Razonada de la guitarra» de Emilio Puyol"	Romero y Fernández, Buenos Aires, 1935
Encuestas	16. "Declaraciones publicadas en la revista «Excelsior»"	Reproducidas en la <i>Revue Musicale</i> , París, julio de 1925
	17. "Respuesta a al encuesta abierta por «Musique»"	<i>Musique</i> , París, mayo de 1929
	18."¿Cómo ven la nueva juventud española? "	<i>La gaceta literaria</i> , Madrid, febrero de 1929

.../...

Cuadro VII. Relación de escritos de Manuel de Falla (compositores, prólogos y encuestas)

.../...

Tema	Título del escrito de Falla	Publicación
Pedagogía	19."Memoria sobre el estudio de la orquesta moderna en los cursos de composición musical de los conservatorios nacionales"	Publicado en la 4ª y 5ª ed. de <i>Escritos sobre Música y Musicos</i>
	20."Memoria sobre la creación de una clase de técnica musical en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación"	Publicado en la 4ª y 5ª ed. de <i>Escritos sobre Música y Musicos</i>
Otros	21."Wanda Landowska en Granada"	<i>Revue Musicale</i> , nº 4, febrero de 1923
	22."Orquesta Bética de cámara"	<i>El correo de Andalucía</i> , Granada, 6 de junio de 1924

Cuadro VII. Relación de escritos de Manuel de Falla (pedagogía y otros)²⁴⁵

245 Como comentamos anteriormente, las cinco ediciones que existen de la colección española de los escritos de Falla difieren en contenido. Así, teniendo como referencia la numeración que hemos dado a los escritos en el cuadro precedente, en las dos primeras ediciones se incluyen los escritos 2, 4, 8, 9, 11-14, 16 y 17. En la tercera edición, a esos escritos se suman tres, los números 1, 5 y 6. En la cuarta (edición aumentada) y en la quinta se suman cinco escritos a los de la edición anterior: los números 15, 18-20 y 22. En estas dos últimas ediciones se incluye también una carta de Falla a Darío Pérez fechada el 9 de octubre de 1929.

De los números restantes, el 3, 7, 10 y 21 encontramos una publicación una francés:

FALLA, Manuel.: *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*, Federico Sopeña (ed.), Jean-Dominique Krynen (traductor y presentador de la edición francesa), Actes Sud, París, 1992, pp. 95-98 [escrito 7], 115-118 [escrito 10], 119-123 [escrito 3], 169-172 [escrito 21].

Del escrito 3 encontramos una reproducción de la publicación original reciente en:

BAENA, Francisco; NOMMICK, Yvan (eds.): *Manuel de Falla y la Alhambra*, Patronato de la Alhambra y Generalife, AMF, Granada, 2005, p. 217.

Por otro lado, las colecciones que recogen los escritos de Falla en otros idiomas, a diferencia de las colecciones de los escritos de Bartók, son, en general, una traducción del contenido de esta colección que referimos, salvo ciertas excepciones, como la que comentamos antes en relación a la publicación francesa.

Así, la edición inglesa, *On music and musicians*, en la edición más reciente que hemos encontrado (1979), traduce los escritos de la tercera edición española. La edición francesa, *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*, traduce la última edición e incluye, a parte de los cuatro escritos que hemos señalado antes, los siguientes: el "Homenaje a Don Manuel de Falla (1941)" de Emilio García Gomez, el "Soneto a Claude Debussy" de Gerardo Diego y dos extractos del testamento de Falla fechado en Granada en febrero de 1932. La edición italiana, *Scritti sulla musica e i musicisti* traduce también la última edición e incluye en el apéndice el escrito de Paolo Pinamonti "Gian Francesco Malipiero y Manuel de Falla", el escrito de Gian Francesco Malipiero "Manuel de Falla y la música española" y una carta a Manuel de Falla de Anna Malipiero. La edición yugoslava, *Zapisi o muzici i muzicarima*, aparte de traducir el contenido de la última edición española, incluye algunas ilustraciones y el escrito de Vladimir Trajkovic "Muzicka moderna Manuela de Faje" ["Música moderna de Manuel de Falla"].

Nancy Lee Harper compara el contenido de la edición española de 1988 (cuarta edición aumentada) con las colecciones alemana, inglesa, francés e italiana.

Cfr. HARPER, Nancy Lee.: *Manuel de Falla: A bio-bibliography*, op. cit., pp. 53-54.

FALLA, Manuel de.:

- *Spanien und die Neue Musik [España y la música nueva]*, Jacoba Grundfeld (ed.), Arche, Zurich, 1968.
- *On music and musicians*, Federico Sopeña (ed.), David Urman y J. M. Thomson (traductores), Marion Boyars, Londres, 1979.
- *Ecrits*, op.cit.

-
- *Scritti sulla musica e i musicisti*, Federico Sopena (ed.), Ramón Barce (prefacio), Gian Francesco Malipiero y Paolo Panamonti (comentarios en el apéndice), M. Antognazza y L. Davi (traductores), Ricardo Mucchi, Milán, 1993.
 - *Zapisi o muzici i muzicarima*, Federico Sopena (ed.), Biljana Bukvic (traductor), Clio, Belgrado, 2001.
 - *Escritos*, op. cit.

3. RELACIÓN DE ESCRITOS DE BARTÓK

A continuación comparamos el contenido de los escritos de Bartók que aparecen en las siguientes colecciones: *Escritos sobre música popular*, *Béla Bartók Essays* [*Ensayos de Béla Bartók*], *Bartók Béla írásai 3: Írások a népzénéről és a népzenekeutatósról* [*Escritos de Béla Bartók 3: Escritos sobre la música popular y sobre la investigación de la música popular*], *Bartók Béla írásai 5: A magyar népdal* [*Escritos de Béla Bartók 5: La canción popular húngara*], y *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* [*Colección de escritos de Béla Bartók I*]. Abordamos la comparación a través de la división de los escritos en tres grandes áreas temáticas, tres cuadros en total, en primer lugar, sobre folklore en general, en segundo lugar, sobre música popular de distintas regiones, y, en último lugar, sobre otros temas²⁴⁶.

El primer cuadro -folklore general- lo dividimos, a su vez, en tres partes, que son: la investigación del folklore musical, la música popular comparativa, y, la relación entre la música folklórica y la música artística:

246 Hemos clasificado los escritos de Bartók según su temática, no obstante, a veces tratan diferentes temas en un mismo escrito, en cuyo caso, la denominación se refiere al tema principal sobre el que versa.

Hemos elegido estas colecciones de escritos porque reúnen los escritos que determinamos más interesantes desde el punto de vista de nuestra investigación y, a su vez, permiten realizar una comparativa entre diferentes ediciones. Consideramos necesaria esta comparación porque, como veremos a continuación, en ocasiones encontramos escritos con el mismo nombre, en idiomas diferentes, que tienen un contenido distinto, o viceversa, es decir, escritos con títulos diferentes que coinciden en contenido. También encontramos casos en los que se traduce una versión reducida del original (el cual es generalmente húngaro). No obstante, aunque muchos fueron originariamente publicados en húngaro -algunos también en alemán-, hay otros cuya primera aparición fue en inglés, como las "Harvard lectures" ["Conferencias de Harvard"], que constituyen una reproducción de las conferencias que se celebraron en esa Universidad, las cuales, lógicamente, se hicieron en inglés.

Por otro lado, en cuanto al resto de colecciones en húngaro, hemos consultado también el *Bartók breviárium*, sin embargo, no lo incluimos en la comparación porque reproduce, en su mayoría, fragmentos de escritos o cartas del compositor -estructuradas según la materia-, junto con otros textos no escritos por él (por ejemplo, fragmentos de cartas destinadas al compositor o de consideraciones sobre su música). Por ello el *Bartók breviárium* constituye una guía muy útil, pero no forma en sí una recopilación completa de sus escritos.

BARTÓK, Béla.: *Bartók breviárium* [*Breviario Bartók*], József Ujfalussy y Vera Lampert (eds.), Zeneműkiadó Budapest, Budapest, 1974.

En cuanto a las ediciones en inglés, hemos incluido en la comparación la colección más importante, *Béla Bartók Essays*, no obstante hemos consultado otras colecciones en este idioma. En español, hemos encontrado solo la colección que indicamos, *Escritos sobre música popular*. Ver *Fuentes y Bibliografía*, 1.2. *Escritos*, pp.165-166.

Al igual que hicimos con los escritos de Falla en el anexo anterior, numeramos los escritos y los ordenamos por fecha, dentro de cada área temática.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
La investigación del folklore musical	1. "A népzene forrásainál" ["En las fuentes de la música popular"] (1925)					X
	2. "Zenefolklor-kutatók Magyarországon" ["Investigaciones sobre el folklore musical en Hungría"] (1929)					X
	3. "Mi a népzene?" "What is Folk Music?" "¿Qué es la música popular?" (1931) ²⁴⁷	X	X			X
	4. "Miért és hogyan gyűjtünk népzene?" "Why and How Do We Collect Folk Music?" "¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular?" (1936)	X	X	X		X
	5. "Népdalkutatás és nacionalizmus" "Folk Song Research and Nationalism" "El estudio de los cantos populares y el nacionalismo" (1937)	X	X			X

.../...

Cuadro VIII. Escritos sobre folklore en general (la investigación del folklore musical)²⁴⁸

.../...

247 La versión española y la húngara de "¿Qué es la música popular?" coinciden en contenido, mientras que, en la versión inglesa, el texto se reduce, y, a su vez, se añaden cuatro ejemplos de canciones populares que no aparecen ni en la versión española ni en la húngara.

En la reducción que hace la versión inglesa, se elude la explicación que hace Bartók sobre el uso de la música popular en otras épocas. En el Bartók hace un recorrido desde Bach y Beethoven, donde señala el origen eslavo-meridional popular del tema principal de la *Sinfonía pastoral* de Beethoven, hasta compositores más recientes como Músorgski.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "¿Qué es la música popular?", en *Escritos*, op. cit., pp. 66-70.
- "Mi a népzene?", en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 672-674.
- "What is Folk Music?", en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 5-8.

248 En este cuadro y en los sucesivos, en las dos columnas de la izquierda indicamos el tema y el título, y, en las cinco columnas de la derecha, las colecciones de escritos que comparamos: *Escritos sobre música popular* (que indicamos como fuente A), *Béla Bartók Essays* (fuente B), *Bartók Béla írásai 3* (fuente C), *Bartók Béla írásai 5* (fuente D) y *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* (fuente E).

Salvo que se realice alguna aclaración, el contenido del texto y su reproducción en el mismo idioma y/o su traducción al húngaro, inglés o español en otra colección coincide o no ofrece cambios significativos.

Para indicar el título del escrito, lo indicamos en la forma en la que aparece en cada una de las colecciones. Puesto que utilizamos una colección en español, una en inglés y tres en húngaro, cuando se indica el título en húngaro se refiere a todas las colecciones húngaras en las que aparezca dicho escrito. Cuando no exista traducción en *Escritos sobre música popular* traducimos el título de la versión húngara, en caso de que exista, y, en su defecto, de la inglesa. La fecha entre paréntesis al final del título indica el año de publicación (en el original), criterio que hemos elegido para ordenar los escritos dentro de cada uno de los temas tratados.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
(La investigación del folklore musical)	6."Some Problems of Folk Music Research in East Europe" ["Algunos problemas de la investigación de la música popular en Europa del Este"] (1940)		X			
	7."Faji tisztaság a zenében" "Race Purity in Music" "Música y raza pura" (1942) ²⁴⁹	X	X			X
	8."Harvard Lectures" ["Conferencias de Harvard"] (1943)		X			
	9."Népdalkutatás Kelet-Európában" "Folk Song Research in Eastern Europe" "Las investigaciones sobre los cantos populares en Europa oriental" (1943)	X	X			X
	10."Sobre el método de transcripción" (1951) ²⁵⁰	X				
La música popular comparativa	11."Az összehasonlító zenefolklor" "Comparative Music Folklore" "El folklore musical comparado" (1912)	X	X			X
	12."Zenei Folklor" "Music Folklore" ["Folklore musical"] (1919)		X			X

.../...

Cuadro VIII. Escritos sobre folklore en general (la investigación del folklore musical y la música popular comparativa)

.../...

249 En "Música y raza pura" las versiones española y húngara suprimen el final que aparece en la versión inglesa. En este final que aparece en la versión inglesa, Bartók explica los cruces que se producen entre la música folklórica de pueblos cercanos, a través de la utilización de un ejemplo concreto, la *Marcha Rákóczi*, donde analiza las transformaciones que sufre esta pieza según el contexto en el que se concibe.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "Música y raza pura", en *Escritos*, op. cit., pp. 82-85.
- "Faji tisztaság a zenében", en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 601-603.
- "Race Purity in Music", en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 29-32.

250 "Sobre el método de transcripción" se trata de una traducción parcial de la introducción de la colección de música popular serbo-croata de Bartók.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- *Serbo-Croatian Folk-Songs*, op. cit., pp. 3-20.
- "Sobre el método de transcripción", en *Escritos*, op. cit., pp. 199-221.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
(La música popular comparativa)	13. "Népzene és a szomszéd népek népzeneje" ["Nuestra música popular y la música popular vecina"] (1934)			X		X
	14. "Népzene és a szomszéd népek népzeneje-szinopsis" ["Nuestra música popular y la música popular vecina-sinopsis"] (1934)			X		
La relación entre la música folklórica y la música artística	15. "A népzene hatása a mai műzenére" "The Influence of Folk Music on the Art Music of Today" ["La influencia de la música popular en la música artística de hoy"] (1920)		X			X
	16. "The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time" ["La relación entre la canción popular y el desarrollo de la música artística de nuestro tiempo"] (1921)		X			
	17. "A magyarországi modern zenéről" "La nueva música húngara" (1921)	X				X
	18. "A népzene hatása a műveszi alkotása műzenére" ["La influencia de la música popular en la creación artística"] (1927)					X
	19. "Magyar népzene és új magyar zene" "The Folk Songs of Hungary" "La música popular húngara y la nueva música húngara" (1928) ²⁵¹	X	X			X
	20. "A parasztszene hatása az újabb műzenére" "The influence of Peasant Music on modern Music" "La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna" (1931)	X	X			X
	21. "A népzene jeletőségéről" "On the Significance of Folk Music" "La importancia de la música popular" (1931)	X	X			X

.../...

Cuadro VIII. Escritos sobre folklore en general (la música popular comparativa y la relación entre la música folklórica y la música artística)

.../...

²⁵¹ El contenido de "La música popular húngara y la nueva música húngara" en la versión húngara e inglesa coinciden, pero no en la española, en este último caso se reduce. En concreto, *Escritos sobre música popular* elimina la parte donde se explica, con ejemplos musicales, la escala pentatónica en la canción popular, el tipo de armonización de la canción basada en la pentatonía y la consonancia del VII en la canción popular. Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "La música popular húngara y la nueva música húngara", en *Escritos*, op. cit., pp. 184-189.
- "The Folk Songs of Hungary", en *Bartók Béla Essays*, op. cit., pp. 331-339.
- "Magyar népzene és új magyar zene", en *Bartók Béla összegyűjtött*, op. cit., pp. 750-757.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
(La relación entre la música folklórica y la música artística)	22. "The Relation Between contemporary Hungarian Art Music and Folk Music" ["La relación entre la música artística húngara contemporánea y la música popular"] (1941)		X			
Instrumentos musicales folklóricos	23. "A magyar nép hangszerei" ["Los instrumentos populares húngaros"] (1911)			X		X
	24. "'Primitív népi hangszerek Magyarországon" ["Instrumentos populares primitivos en Hungría"] (1917)			X		X
	25. "Hungarian Art-Instruments" ["Instrumentos de técnica húngara"] (1924)		X			
	26. "Magyar népi hangszerek" ["Instrumentos populares húngaros"] (1931)					X
	27. "A Hangszeres zene folklórja Magyarországon" "The Folklore of Instruments and their Music in Eastern Europe" ["El folklore musical instrumental en Hungría"] (1911-1931) ²⁵²		X	X		X

Cuadro VIII. Escritos sobre folklore en general (la relación entre la música folklórica y la música artística, e, instrumentos populares húngaros)

En el cuadro siguiente clasificamos los escritos según la música popular que estudian, distinguiendo entre la música popular americana-británica, la árabe, la búlgara, la eslovaca, la húngara, la rumana, la turca y la yugoslava:

252 De todos los escritos que tratan los instrumentos musicales folklóricos, este escrito, en su versión inglesa, es el más completo. En esta versión se reúne, *grosso modo*, el contenido de los escritos en húngaro que numeramos en el cuadro como 23, 24, 26 y 27.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "A Hangszeres zene folklórja Magyarországon", "A magyar nép hangszerei" y "Primitív népi hangszerek Magyarországon", en *Bartók Béla írásai 3*, op. cit., pp. 46-64, 65-75 y 129-137, respectivamente.
- "A Hangszeres zene folklórja Magyarországon", "Magyar népi hangszerek", "A Hangszeres zene folklórja Magyarországon" [suplemento, el contenido coincide con "A magyar nép hangszerei" de *Bartók Béla írásai 3*] y "Primitív népi hangszerek Magyarországon", en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 59-76, 538-365, 818-826 y 834-841, respectivamente.
- "The Folklore of Instruments and their Music in Eastern Europe", en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 239-284.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
Música popular americana-británica	1. "On American and British Folk Music Material" ["Sobre el material musical popular americano y británico"] (1942)		X			
Música popular árabe	2. "A Biskra-vidéki arabok népzeneje" ["La música popular árabe en la región de Biskra"] (1917)			X		X
	3. "A kairói zenei kongresszusról" "At the Congress for Arab Music" ["Sobre el congreso sobre música árabe"] (1933)		X			X
Música popular búlgara	4. "Az úgynevezett bolgár ritmus" "The So-called Bulgarian Rhythm" "El denominado ritmo búlgaro" (1938)	X	X	X		X
Música popular eslovaca	5. "A tót népi dallamok" ["Las melodías populares eslovacas"] (1920) ²⁵³			X		
	6. "Slovak Folk Music" ["Música popular eslovaca"] (1924)		X			
	7. "Szlovák parasztléne" "Slovak Peasant Music" ["Música campesina eslovaca"] (1931)		X			X
	8. "Szlovák népzene" "Slovak Folk Music" ["Música popular eslovaca"] (1931)		X			X
	9. "Slovák népzene" "Música popular eslovaca" (1935)	X				X

.../...

Cuadro IX. Escritos sobre música popular de distintas regiones (música popular americana-británica, árabe, búlgara y eslovaca)

.../...

253 De los cinco escritos sobre la música popular eslovaca, el primero que aquí señalamos es el más extenso. En él se explican -en comparación con los otros escritos- las características de las melodías eslovacas de forma más detallada, y, además, se incluyen 48 ejemplos de canciones populares.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
Música popular húngara	10. "Székely balladák" ["Baladas de la región de Székely"] (1908)			X		X
	11. "Dunántúli balladák" ["Baladas de la región de Dunántúl"] (1909)			X		X
	12. "A magyar zenéről" "On Hungarian Music" "La música popular húngara" (parte 1) (1911)	X	X			X
	13. "A magyar katonadalok dallamai" "The Melodies of the Hungarian Soldiers' Songs" ["Las melodías de las canciones húngaras de los soldados"] (1918)		X	X		X
	14. "Magyar parasztléneke" "Hungarian Peasant Music" ["Música campesina húngara"] (1920)		X			X
	15. "A magyar népzene" "Hungarian Folk Music" ["Música popular húngara"] (1921)		X			X
	16. "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"] (1924) ²⁵⁴				X	X

.../...

Cuadro IX. Escritos sobre música popular de distintas regiones (música popular húngara)

.../...

254 "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"] es el escrito que más extensamente trata las características de las canciones populares húngaras. En él se explican las características de la canción popular húngara, dividiéndolas en tres grupos, el grupo A o canciones en un *estilo antiguo*, el grupo B o *estilo nuevo* y el grupo C o *clase mixta*. A las explicaciones de las características melódicas, rítmicas, armónicas y estructurales de las canciones de cada uno de los grupos, se añade un anexo con 320 canciones (1-320, sin contar las variaciones de canciones que aparecen identificadas con letras al lado del número de la canción a la que se refieren, por ejemplo 7a, 7b), más un apéndice con tres canciones (I-III).

En *Bartók Béla írásai* 5 se incluye también una versión reducida en inglés y en alemán en el apéndice.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "A magyar népdal", en *Bartók Béla írásai* 5, *op. cit.*, pp. 9-245.
- "A magyar népdal", en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 101-350.

Benjamin Suchoff edita en 1981 una traducción al inglés de este escrito.

BARTÓK, Béla.: *The Hungarian Folk Song [La canción popular húngara]*, Benjamin Suchoff (ed.), State University of New York Press, Albany, 1981.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
(Música popular húngara)	17. "Magyarországi népzenei kutatások" "Music Folklore Research in Hungary" "La música popular húngara" (parte 2) (1929)	X	X			X
	18. "A magyar népzene" "Hungarian Folk Music" ["La música popular húngara"] (1929)		X			X
	19. "Mégegyszer: a magyar népdalok kiadásáról" ["De nuevo: Sobre la edición de canciones populares húngaras"] (1931)			X		X
	20. "Cigányzene? Magyar zene?" "Gypsy Music or Hungarian Music?" "¿Música gitana? ¿Música húngara?" (1931) ²⁵⁵	X	X	X		X
	21. "Magyarország parasztnéje" ["Música campesina de Hungría"] (1931)					X
	22. "A népdalkutatás új eredményei Magyarországon" ["Nuevos resultados sobre las investigaciones de la canción popular en Hungría"] (1932)					X
	23. "A régi magyar népzeneről" "La música popular húngara" (parte 3) (1933)	X				X
	24. "Magyar népzene" "Hungarian Folk Music" ["Música popular húngara"] (1933)		X			X

.../...

Cuadro IX. Escritos sobre música popular de distintas regiones (música popular húngara)

.../...

255 La versión española de "¿Música gitana? ¿Música húngara?" reduce el contenido del escrito publicado en húngaro. En concreto, en la versión española se ha suprimido una serie de reflexiones que realiza Bartók sobre el volumen de música popular de Heinrich Möller. El contenido de la versión húngara coincide con la versión inglesa.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "¿Música gitana? ¿Música húngara?", en *Escritos*, op. cit., pp. 114-125.
- "Béla Bartók Replies to Percy Grainger", en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 206-223.
- "Cigányzene? Magyar zene?", en *Bartók Béla összegyűjtött*, op. cit., pp. 625-638.
- "Cigányzene? Magyar zene?", en *Bartók Béla írásai 3*, op. cit., pp. 345-364.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
(Música popular húngara)	25. "A magyar parasztlene" "Hungarian peasant Music" ["Música campesina húngara"] (1933)		X	X		X
	26. "Magyar népzene" "La música popular húngara" (parte 4) ²⁵⁶ (1935)	X				X
	27. "Magyar zene" "Hungarian Music" ["Música húngara"] (1944)		X			X

.../...

Cuadro IX. Escritos sobre música popular de distintas regiones (música popular húngara)

.../...

256 En cuanto al escrito "La música popular húngara", en su versión española, el contenido aparece dividido en cuatro partes que hemos señalado en el cuadro. Este contenido se publica como escritos independientes en la versión húngara y la inglesa (en este último caso solo la parte 1 y 2). En resumen, las cuatro partes que forman el escrito "La música popular húngara" se encuentran en las siguientes fuentes y con la siguiente numeración en el *Cuadro IX*:

Parte	Numeración de las partes del escrito "La música popular húngara" en el <i>Cuadro IX</i>	Fuente				
		A	B	C	D	E
1	12.	X	X			X
2	17.	X	X			X
3	23.	X				X
4	26.	X				X

Correspondencia entre las partes, numeración del cuadro y fuentes en el escrito "La música popular húngara"

En cuanto al contenido en sí, la parte 1 coincide, grosso modo, en español (fuente A), inglés (fuente B) y húngaro (fuente E), mientras que la parte 3 y parte 4 coinciden en la versión húngara y española. En cuanto a la parte 2, en las versiones húngara e inglesa se encuentran once ejemplos de canciones populares que no se reproducen en la española. El contenido de esta parte es muy similar al escrito 2. del Cuadro VIII, la diferencia radica principalmente en que la parte 2 (Cuadro IX) se trata de la transcripción de la conferencia que dio Bartók en el Congreso de las Artes Populares de Praga, mientras que en la versión inglesa y húngara (escrito 2 del Cuadro VIII) se publica ese mismo contenido en forma de artículo.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "Magyar népzene" [parte 4], "A magyar zenéről" [parte 1], "Zenefolklór-kutatók Magyarországon" [suplemento] [parte 2] y "Magyar népzene" [suplemento] [parte 3], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 397-399, 609-610, 829-834 y 843-845, respectivamente.
- "Music Folklore Research in Hungary" [parte 2] y "On Hungarian Music" [parte 1], en *Béla Bartók Essays, op. cit.*, pp. 164-172 y 301-303, respectivamente.
- "La música popular húngara", en *Escritos, op. cit.*, pp. 97-113 [parte 1-4].

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
Música popular rumana	28. "Megjegyzések a román népzeneről" "Observations on Rumanian Folk Music" ["Observaciones sobre la música popular rumana"] (1914)		X	X		X
	29. "A Hunyadi román nép zenedialektusa" "The Folk Music Dialect of the Hunedoara Rumanians" ["El dialecto musical popular de los rumanos de Hunedoara"] (1914)		X	X		X
	30. "Román népzene" "Rumanian Folk Music" ["Música popular rumana"] (1931)		X			X
	31. "Román népzene" "Rumanian Folk Music" ["Música popular rumana"] (1933)		X			X
	32. "Román népzene" "La música popular rumana" (1935)	X				X
Música popular turca	33. "Az Adana-vidéki török népzene" ["La música popular turca de la región de Adana"] (1937)			X		
	34. "Népdalgyűjtés törökországban" "Folk Song Collecting in Turkey" "Una recolección de cantos populares en Turquía" (1937)	X	X			X
Música popular yugoslava	35. "A Parry-féle jugoszláv népzene-gyűjtemény" "The Parry Collection of Yugoslav Folk Music" ["La colección Parry de música popular yugoslava"] (1942)		X			X

Cuadro IX. Escritos sobre música popular de distintas regiones (música popular húngara, rumana, turca y yugoslava) ²⁵⁷

En el último cuadro reunimos los restantes escritos de Bartók, divididos en reseñas, polémicas y respuestas, eventos musicales, instrumentos musicales, autobiografía y actividades, música y músicos, y, música actual, pedagogía y otros²⁵⁸:

²⁵⁷ En *Bartók Béla írásai 3* además de los textos indicados, se reproduce en el apéndice el borrador de algunos escritos. He aquí una relación: "El dialecto musical popular de los rumanos de Hunedoara" y las versiones en borrador de los siguientes escritos en alemán: "Las melodías de las canciones húngaras de los soldados", "Nuestra música popular y la música popular vecina-sinopsis", "¿Música gitana? ¿Música húngara?", "Heinrich Möller. Canciones populares húngaras. Las canciones populares. Volumen 12. Mainz, B. Schott's Söhne", "De nuevo: Sobre la edición de canciones populares húngaras", "Respuesta a Heinrich Möller" y "Respuesta al ataque de Petranu y compañía". En la versión alemana de "Las melodías de las canciones húngaras de los soldados", es curioso que Bartók tacha en el título el adjetivo húngaro en alemán ("ungarisch")

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
Reseñas, polémicas. y respuestas	1. "Una carta a Stefi Geyer" (1907)	X				
	2. "Válasz Hubay Jenő nyilatkozatára" "Reply to Jenő Hubay" "La respuesta de Bartók a Jenő Hubay" (1920)	X	X			X
	3. "Aki nem tud arabusul..." "He Who Knows No Arabic..." ["El que no sabe árabe..."] (1921)		X			X
	4. "Budapesti levél" ["Carta de Budapest"] (1921)					X
	5. "Budapesti levél" ["Carta de Budapest"] (1921, escrito diferente al anterior)					X
	6. "Introduction to <i>Masterworks of the Piano</i> " ["Introducción a <i>Obras maestras de la literatura del piano</i> "] (1921)		X			
	7. "Möller, Heinrich. Magyar népdalok. A népek dalai. 12 Kötet. Mainz, B. Schotts Söhne" ["Möller Heinrich. Canciones populares húngaras. Las canciones del pueblo. Tomo 12. Mainz, B. Schotts Söhne"] (1931)			X		X
	8. "Javaslat a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságában" "Motion in the Committee of intellectual Co-operation of the League of Nations" ["Respuesta al Comité de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones"] (1932)		X			X
	9. "Viszontválasz Heinrich Möllernek" ["Respuesta a Heinrich Möller"] (1931)			X		X
	10. "Válasz Percy Graingernek" "Béla Bartók Replies to Percy Grainger" ["Respuesta a Percy Grainger"] (1934)		X			X

.../...

Cuadro X. Escritos sobre otros temas (reseñas, polémicas y respuestas)

.../...

y lo sustituye por la traducción fonética del adjetivo en el idioma húngaro ("magyar"), aplicando las reglas gramaticales alemanas: "Über die Melodien der ungarischen magyarischen madjarischen Soldaten Lieder".

Cfr. *Bartók Béla írásai* 3, op. cit., pp. 393-444.

258 Para determinar la clasificación de los escritos, hemos tomado como referencia la estructura que utiliza Suchoff en *Béla Bartók Essays*. Cfr. BARTÓK, Béla.: *Essays*, op. cit., pp. xi-xiv.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
(Reseñas, polémicas y respuestas)	11. "Letter to the Kisfaludy Society" ["Carta a la sociedad Kisfaludy"] (1936)		X			
	12. "Válasz Petranuék támadására" "Answer to the Petranu Attack" "Respuesta al ataque de Petranu y compañía" (1936) ²⁵⁹	X	X	X		X
	13. "Népzene és Népdalok" ["Música popular y Canciones populares"] (1936)			X		X
	14. "To Sir Henry Wood" ["Al señor Henry Wood"] (1944)		X			
	15. "Üdvözlét a belga népnek" ["Saludo a la población belga"] (1945)					X
Eventos musicales	16. "Post-war Musical Life in Budapest to February, 1920" ["La vida musical en la posguerra en Budapest en febrero, 1920"] (1920)		X			
	17. "Musical Events in Budapest, March-May, 1920" ["Eventos musicales en Budapest, marzo-mayo, 1920"] (1920)		X			
	18. "Musical Events in Budapest: October 1920 to February 1921" ["Eventos musicales en Budapest: de octubre 1920 a febrero 1921"] (1921)		X			
	19. "Musical Events in Budapest: March-June, 1921" ["Eventos musicales en Budapest: marzo-junio, 1921"] (1921)		X			

.../...

Cuadro X. Escritos sobre otros temas (reseñas, polémicas y respuestas, y eventos musicales)

.../...

259 En la versión española, los escritos 2. "Respuesta de Bartók a Jenő Hubay" y 12. "Respuesta al ataque de Petranu y compañía" de este cuadro aparecen dentro de "Polémicas sobre la colección rumana", el contenido coincide en todas versiones. En *Escritos sobre música popular*, los escritos 2 y 12 se acompañan de escritos relacionados con el tema que no han sido realizados por Bartók: "Béla Bartók al servicio de la «cultura» rumana" del Doctor S.C. Elemér Sereghy, "¿Es húngaro Béla Bartók?" de "Un profesor del Conservatorio", otro texto sin título en contestación de este último texto, escrito por el Doctor Elemér Sereghy, "Jenő Hubay sobre el caso Bartók" (no se especifica autor, se trata de un redactor del periodo *Szózat*), y, "el caso Bartók", publicado en la revista *Szózat*, por la Junta de la Sociedad Etnográfica Húngara.

Estos escritos se incluyen también en *Bartók Béla összegyűjtött*, donde aparecen como suplemento al escrito 2.

BARTÓK, Béla.:

- "Polémicas sobre la colección rumana", en *Escritos*, op. cit., pp. 126-147.
- "Válasz Hubay Jenő nyilatkozatára" y "Válasz Hubay Jenő nyilatkozatára" [suplemento], en *Bartók Béla összegyűjtött*, op. cit., pp. 617-618 y 861-864, respectivamente.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
Instrumentos musicales	20. "A clavecinre írt művek előadása" "The Performance of Works Written for the Clavecin" ["La interpretación de obras escritas para clavecín"] (1912)		X			X
	21. "Nyilatkozat a zongoráról" "About the «Piano» Problem" ["Declaración sobre el piano"] (1927)		X			X
	22. "A gépzene" "Mechanical Music" "Música mecanizada" (1937)	X	X			X
Autobiografía y actividades	23. "Önéletrajz" ["Autobiografía"] (1911)					X
	24. "Önéletrajz" "Autobiography" "Autobiografía" (1921) ²⁶⁰	X	X			X
	25. "About Béla Bartók's Russian Tour" ["Sobre el tour ruso de Béla Bartók"] (1929)		X			
	26. "My Activities During the War" ["Mis actividades durante la Guerra"] (1945)		X			
Obras de Bartók	27. "Kossuth, Szimfóniai költemény. Írta Bartók Béla" "Kossuth Symphonic Poem" ["El poema sinfónico Kossuth. Escrito por Béla Bartók"] (1904)		X			X

.../...

Cuadro X. Escritos sobre otros temas (instrumentos musicales, autobiografía y actividades, y obras de Bartók)

.../...

260 Las dos autobiografías tienen un contenido diferente. La primera, fechada en 1911, solo aparece en la versión húngara y es mucho más escueta que la segunda, de 1921. Es interesante comprobar que ya en la primera autobiografía, donde resume los acontecimientos de su vida hasta 1911 (tenía, por tanto, treinta años), el folklore ocupa un lugar especial. En este breve resumen de quince líneas dedica varias líneas a expresar su inclinación hacia la música popular y su intención de no limitarse solo al estudio del folklore húngaro, como efectivamente no hará. Téngase en cuenta que sus estudios sobre la música popular americana-británica, árabe, búlgara, eslovaca, rumana, turca y yugoslava son posteriores a esta fecha, como podemos comprobar en el Cuadro IX.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "Autobiografía", en *Escritos*, op. cit., pp. 37-42.
- "Önéletrajz", en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 7-11.
- "Autobiography", en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 408-411.

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
Obras de Bartók	28. "Rapszódia zongorára és zenekarra (Op. 1)" "Rhapsody for Piano and Orchestra (Op. I)" ["Rapsodia para piano y orquesta (Op. 1)"] (1910)		X			X
	29. "A fából faragott királyfiról" "About <i>The Wooden Prince</i> " ["Sobre El príncipe de madera"] (1917)		X			X
	30. "A kékszakállú herceg váráról" "On <i>Duke Bluebeard's castle</i> " ["Sobre El castillo de Barba azul"] (1918)		X			X
	31. "A negyedik vonósnégyes elemzése" "Structure of the Fourth String Quartet" ["Estructura del Cuarto Cuarteto de cuerda"] (1930)		X			X
	32. "A hegedű duókról" ["Sobre los dúos de violín"] (1932)					X
	33. "Analysis for the Fifth String Quartet" ["Análisis del Quinto Cuarteto de cuerda"] (1935)		X			
	34. "A «Zene húros hangszerekre» felépítése" "Structure of <i>Music for String Instruments</i> " ["Estructura de «Música para instrumentos de cuerda»"] (1937)		X			X
	35. "A két zongorára és ütőhangszerekre írt zsonátáról" "About the Sonata for Two Pianos and Percussion" ["Sobre la Sonata para dos pianos y percusión"] (1938)		X			X
	36. "A második zongoraversenyről" "Analysis of the Second Concerto for Piano and Orchestra" ["Sobre el Segundo concierto para piano"] (1939)		X			X
	37. "Preface to <i>Mikrokosmos</i> " ["Prefacio de <i>Microcosmos</i> "] (1939)		X			
	38. "A Concertóról" "Explanation to Concerto for Orchestra" ["Sobre el Concierto"] (1944)		X			X
	39. "Introduction to <i>Béla Bartók Masterpieces for the Piano</i> " ["Introducción a <i>Obras maestras para piano de Béla Bartók</i> "] (1945)		X			

.../...

Cuadro X. Escritos sobre otros temas (obras de Bartók)

.../...

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
Música y músicos	40. "Strauss: <i>Sinfonía doméstica</i> (Op. 53)" (1905)		X			X
	41. Preface and notes to Bach's <i>Well-tempered Clavier</i> " ["Prefacio y notas sobre el <i>Clave Bien Temperado</i> de Bach"] (1907)		X			
	42. "Strauss Elektrájáról" "Strauss: <i>Electra</i> " ["Sobre <i>Electra</i> de Strauss"] (1910)		X			X
	43. "Delius-bemutató Bécsben" "A Delius Première in Vienna" ["Una première de Delius en Viena"] (1911)		X			X
	44. "Liszt zenéje és a mai közönség" "Liszt's Music and Today's Public" ["Música de Liszt y el público de hoy"] (1911)		X			X
	45. "Arnold Schönberg zenéje Magyarországon" "Arnold Schoenberg's Music in Hungary" ["La música de Arnold Schoenberg en Hungría"] (1920)		X			X
	46. "Kodály új triója-szenzáció külföldön" ["El nuevo trío de Kodály-sensación en el extranjero"] (1920)					X
	47. "Zoltán Kodály" (1921)	X	X			X
	48. "Liszt két kiadatlan levele Mosonyihoz" "Two Unpublished Liszt Letters to Mosonyi" ["Dos cartas inéditas de Liszt a Mosonyi"] (1921)		X			X
	49. "About István Thomán" ["Sobre István Thomán"] (1927)		X			
	50. "Editor's Note to <i>XVIIth and XVIIIth Century Italian Cembalo and Organ Music</i> " ["Nota del editor a <i>La música para órgano y cembalo italiano del siglo XVII y XVIII</i> "] (1930)		X			
	51. "Előszó Arany Sándor Kórusgyűjteményéhez" ["Prefacio de la primera colección coral de Sándor Arany"] (1935)					X

.../...

Cuadro X. Escritos sobre otros temas (música y músicos)

.../...

Tema	Título del escrito de Bartók	Fuente				
		A	B	C	D	E
(Música y músicos)	52. "Liszt-problémák" "Liszt Problems" "Liszt y la música popular" (1936) ²⁶¹	X	X			X
	53. "Ravelről" "The Influence of Debussy and Ravel in Hungary" ["Sobre Ravel"] (1938)		X			X
	54. "Szabolcsi Bencéről" "Bence Szabolcsi" ["Sobre Bence Szabolcsi"] (1943)		X			X
	55. "Néhány nyelvészeti megfigyelés" "Some Linguistic Observations" ["Algunas observaciones lingüísticas"] (1946)		X			X
Música actual, pedagogía y otros	56. "Az új zene problémája" "The Problem of the New Music" ["El problema de la nueva música"] (1920)		X			X
	57. "A magyarországi modern zenéről" "On Modern Music in Hungary" ["Sobre la música moderna en Hungría"] (1921)		X			X
	58. "On Music Education for the Turkish People" ["Sobre la educación musical en la población turca"] (1937)		X			
	59. "Korunk zenéjének néhány kérdéséről" "Béla Bartók's Opinion on the Technical, Aesthetic, and Spiritual Orientation of Contemporary Music" ["Algunas preguntas sobre la música actual"] (1938)		X			X
	60. "Draft Resolution" ["Proyecto de resolución"] (1931)		X			
	61. "Contemporary Music in Piano Teaching" ["Música contemporánea en la enseñanza de piano"] (1940)		X			

Cuadro X. Escritos sobre otros temas (música y músicos, y música actual, pedagogía y otros)

261 La versión española de "Liszt y la música popular" reduce el contenido que aparece en la versión inglesa y húngara. En *Escritos sobre música popular* solo se incluyen la tercera y cuarta cuestión del total de cuatro que incluyen las otras ediciones. La primera cuestión trata sobre el entendimiento de la música de Liszt en la época en la que se escribe el escrito, la segunda, estudia la influencia de la música de Liszt, la tercera, la relación entre la música gitana y Liszt, y, la cuarta, analiza la figura de Liszt como compositor húngaro.

Cfr. BARTÓK, Béla.:

- "Liszt y la música popular", en *Escritos*, op. cit., pp. 190-195.
- "Liszt zenéje és a mai közönség", en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 697-706.
- "Liszt Problems", en *Béla Bartók Essays*, op. cit., pp. 501-510.

4. TRANSCRIPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE LAS CANCIONES POPULARES HÚNGARAS SELECCIONADAS

Índice de canciones

I.	<i>Arra vigyázz öreg ászszony</i> [Ten cuidado anciana]	p. 220
II.	<i>(Aj) Sirass éldes anyám, mig előtted járok</i> [(Aj) Lloro mi muerte, madre, hasta que me vaya delante de ti]	p. 221
III.	<i>Béres legény, jól megrakd a szekeret</i> [Joven trabajador, coge bien el carro]	p. 221
IV.	<i>Erdők, völgyek, szűk ligetek</i> [Bosques, valles, arboledas estrechas]	p. 221
V.	<i>Ezérnyolcszáznegyvenhatban</i> [En mil ochocientos cuarenta y seis]	p. 222
VI.	<i>Fölmöntem a szilvafára</i> [Subí al ciruelo]	p. 223
VII.	<i>Ha csak ugyan, csak ugyan, ha csak ugyan nem talállok szeretőt</i> [En caso de que no, en caso de que no encuentro amante]	p. 223
VIII.	<i>Hej tulipán, tulipán</i> [Hej tulipán, tulipán]	p. 223
IX.	<i>Hej, Vargáné káposztát főz</i> [Hej, cuando Vargáné cocinaba col]	p. 224
X.	<i>Hërvadj, rószám, hërvadj</i> [Que te marchites, mi rosa, que te marchites]	p. 224
XI.	<i>Hol jártál az éjjel cinëgemadár?</i> [¿Dónde fuiste herrerillo en la noche?]	p. 225
XII.	<i>Hová mégy te szőke kislány? Az erdőbe</i> [¿Dónde vas niña rubia? Al bosque].....	p. 225
XIII.	<i>Keresd meg a tűt</i> [Busca la aguja]	p. 226
XIV.	<i>Le van a szívem láncolva</i> [Mi corazón está encadenado]	p. 226
XV.	<i>Mikor guláslegény voltam</i> [Cuando era ayudante del vaquero]	p. 226
XVI.	<i>Mikor Rózsa Sándor</i> [Cuando Sándor Rózsa]	p. 227
XVII.	<i>Ne hagyj el angyalom, megöregszem</i> [No me dejes mi ángel, envejecí]	p. 227
XVIII.	<i>Nem vagy leány, nem vagy</i> [No eres muchacha, no eres]	p. 227

XIX.	<i>Nincsen szebb a magyar lánynál</i> [<i>Nadie es más guapa que la mujer húngara</i>] p. 228
XX.	<i>Piros alma leesett a sárba</i> [<i>Una manzana roja cae al barro</i>] p. 228
XXI.	<i>Ugy elmegyek, meglássátok</i> [<i>Ya veréis que voy</i>] p. 229
XXII.	<i>Volt-e olyan juhász</i> [<i>Si hubiera un pastor como ese</i>] p. 229

Transcripción y traducción de la letra de las canciones²⁶²

I. *Arra vigyázz öreg ászszony*

Arra vigyázz öreg ászszony,
 hogy az ördög el ne kapjon,
 bihalbörbe²⁶³ ötöztessen,
 pokolba bedöcögtessen.

I. *Ten cuidado anciana*

Ten cuidado anciana,
 de que el demonio no te coja,
 de que no te vista con piel de
 búfalo,
 de que no te lleve en carro al
 infierno²⁶⁴.

²⁶² La traducción de las canciones es a veces complicada, puesto que generalmente se utiliza un lenguaje indirecto, en el que se busca reflejar el sentimiento o el estado de ánimo. Esto se produce, sobre todo en las canciones más antiguas, "rapsodias verbales" como determina Serge Moreux.

Cfr. MOREUX, Serge.: *Béla Bartók*, Nueva Visión, Argentina, 1956, p. 63.

A ello hay que sumar el hecho de que la forma de tratar los temas sea en muchos casos metafórico. Judit Baranyiné Kóczy ha estudiado la canción popular húngara desde la perspectiva cultural-lingüística y ha determinado una serie de metáforas recurrentes en las cuales la naturaleza o elementos de la naturaleza, como el bosque, el agua o el viento, se utilizan para representar emociones de una forma concreta en conexión con la moralidad y las normas sociales, como comentaremos pertinentemente.

Cfr. BARANYINÉ KÓCZY, Judit.: *Nature, metaphor, culture: Cultural conceptualizations in Hungarian folksongs* [*Naturaleza, metáfora, cultura: Conceptualizaciones culturales en las canciones populares húngaras*], Springer, Nueva York-Londres-Singapore, 2018.

²⁶³ Bartók explica el significado de esta palabra realizando la siguiente aclaración a pie de página: "bivalybörbe" ["con o de piel de búfalo"]. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5, op. cit.*, p. 137.

Es decir, Bartók señala la forma correcta de esa palabra en el lenguaje moderno.

Estos "problemas" de traducción los encontramos frecuentemente en la traducción de las canciones populares, puesto que el lenguaje que se utiliza es antiguo o procede de la forma de hablar en los pueblos. Por ejemplo, en el lenguaje moderno y no se utiliza la vocal "ö", se sustituye por "e" o "é". En esta misma línea, la vocal "ő" tampoco se utiliza de la misma manera, palabras como "föl" ["arriba" o "hacia arriba"] reflejan un lenguaje más antiguo, puesto que en el lenguaje moderno se escribiría con "e". Siguiendo este razonamiento, la canción popular -que veremos más adelante- titulada *föl mentem a szilvafára* sería, en el uso actual del idioma, "*fel mentem a szilvafára*".

²⁶⁴ Ver el Ejemplo II.2.7. (3), p. 131.

II. (Aj) Sirass éldes anyám, mig előtted járok

(Aj), Sirass éldes anyám, mig előtted
járok,
mer aztán sirathatsz, ha tőled elválok.
(Aj), A jó Isten tudja, hol történ halálom,
A jó Isten tudja, hol történ halálom.

II. (Aj) Lloro mi muerte, madre, hasta que me vaya delante de ti

(Aj) Lloro mi muerte, madre,
hasta que me vaya delante de ti,
porque podrás llorar después de
que me aleje de ti.
(Aj), el bondadoso Dios sabe,
dónde me esperará la muerte,
(Aj), el bondadoso Dios sabe,
dónde me esperará la muerte²⁶⁵.

III. Béres legény, jól megrakd a szekeret

Béres legény, jól megrakd a szekeret,
sarjútüske böködi a tenyered!
mennél jobban böködi a tenyered,
annál jobban rakd meg a szekeredet!

III. Joven trabajador, coge bien el carro

Joven trabajador, coge bien el
carro,
¡la punta empuja la palma de tu
mano!
cuanto mejor empuje tu palma la
punta,
¡mejor llevarás el carro²⁶⁶!

IV. Erdők, völgyek, szűk ligetek

Erdők, völgyek, szűk ligetek,
sokat bujdostam bennetek.
Bujdostam én az vádakkal,
sirtam a kis madarakkal.

IV. Bosques, valles, arboledas estrechas

Bosques, valles, arboledas
estrechas,
me escondí mucho tiempo entre
ellos.
Me escondí entre animales

²⁶⁵ Ver el Ejemplo II.2.4. (1), p. 128.

En las canciones populares es común escuchar sonidos como "e", "m" o "aj" antes de la primera palabra.

Cfr. KODÁLY, Zoltán.: "Pentatonicism in Hungarian Folk Music" ["Pentatonismo en la Música popular húngara"], en *Ethnomusicology*, vol. 14, n° 2, 1970, p. 235.

²⁶⁶ Ver el Ejemplo II.3.9., p. 160.

silvestres,
lloré con los pequeños pájaros²⁶⁷.

V. Ezérvolcszáznegyvenhatban

1. Ezérvolcszáznegyvenhatban
el kell menni háborúba,
ha úgy vagyon cédulázba,
hogyan elveszek a csatába.

2. Azt is tudom, hogy én nem kezdöm,
tudom, nem is végezöm
**²⁶⁸

3. Keljete fel Rákócziak,
tű valatok magyar fiak;
lássátok meg nagy romlását,
magyar hazánk pusztulását.

4. Szép meghalni a hazaért,
virtus tenni a nemzetért;
most is halnak és születnek,
nem lesz vége az életnek.

V. En mil ochocientos cuarenta y seis

1. En mil ochocientos cuarenta
seis
hay que ir a la guerra,
si así somos llamados,
aunque me pierda en la batalla.

2. Sé que yo no empiezo,
también sé que no termino,
**

3. Álcensen, hombres de Rákóczi,
muchachos húngaros;
vean la gran ruina,
la decadencia de nuestra patria
húngara.

4. Es bonito morir por la patria,
es una virtud hacer algo por la
nación;
ahora también mueren y nacen,
la vida no tendrá fin²⁶⁹

²⁶⁷ Ver el *Ejemplo II.2.4.*, p. 129.

En esta canción encontramos un ejemplo de la utilización del espacio físico como metáfora. Aquí el bosque y los lugares lejanos representan lugares para que el hombre condenado se esconda.

Cfr. BARANYINÉ KÓCZY, Judit.: "Spatial metaphors in Nature Imagery" ["Metáforas espaciales en las imágenes de la Naturaleza"], en *Nature, Metaphor, Culture*, op.cit., pp. 43-55.

²⁶⁸ Falta la letra de la tercera y cuarta estrofa, como señala Bartók a través del asterisco.

²⁶⁹ Ver el *Ejemplo II.3.8.*, p. 158.

VI. Fölmöntem a szilvafára

Fölmöntem a szilvafára,
elrepedt a gatyám szára.
Huszul b...²⁷⁰ az irgalmát,
maj megvarrja az én babám.

VI. Subí al ciruelo

Subí al ciruelo,
se rompieron los bajos de mi
pantalón.
Vaya por Dios,
mi corazón lo coserá²⁷¹.

VII. Ha csak ugyan, csak ugyan, ha csak ugyan nem találok szeretőt

Ha csak ugyan, csak ugyan, ha csak
ugyan nem találok szeretőt,
felszántatom a csovási temetőt.
Vetek belé rozmaringot,
az én babám, a babám, az én
babám mással éli világát.

VII. En caso de que no, en caso de que no encuentro amante

En caso de que no, en caso de que
no encuentre amante,
voy a hacer que aren el
cementerio de Csovás.
Pondré romero en su tierra,
mi querida, mi querida, mi
querida está viviendo feliz con
otro²⁷².

VIII. Hej tulipán, tulipán

Hej tulipán, tulipán,
teljes szegfű szarka láb;
tele kendő szályával,

VIII. Hej tulipán, tulipán

Hej Tulipán, tulipán,
tallo completo de clavel, sólido;
mi jardín esta lleno de salvia,

En la canción se hace referencia a Ferenc Rákóczi II (1676-1735), líder del levantamiento de Hungría contra los Habsburgo (1703-1711). Este levantamiento finaliza con la Paz de Szatmar en 1711 lo que implica el establecimiento de una amnistía general y la recuperación del poder sobre Hungría por parte de la casa de Habsburgo.

Cfr. SUGAR, Péter.: *A History of Hungary [Una Historia de Hungría]*, Tauris, Londres, 1990, pp. 118-120 y 138-140.

270 Los puntos suspensivos (b...) hacen referencia a una expresión grosera.

271 Ver el *Ejemplo II.2.4. (2)*, p. 128.

Los árboles son metáforas recurrentes en las canciones populares y su significado depende del tipo de árbol.

Cfr. BARANYINÉ KÓCZY, Judit.: "Orientációs metaforák a magyar népdalok természeti kezdőképeiben" ["Metáforas orientativas en los incipits naturales de las canciones populares húngaras"], en *Magyar nyelv*, 2008, pp. 317-319.

En nuestro caso se trata de un ciruelo, esto es, un árbol frutal, por lo que interpretamos la subida al árbol como el deseo, el cual es frustrado al romperse el pantalón. Por otro lado, la fruta puede representar la mujer, el amor o el deseo, como veremos en canciones posteriores.

272 Ver el *Ejemplo II.2.10. (1)*, p. 137.

szerelemnek lángjával.

con llamas de amor²⁷³.

IX. Hej, Vargáné káposztát főz

1. Hej, Vargáné káposztát főz,
kontya alá ütött a gőz;
hányjaveti fakanalát:
kinek adja Zsuzsa lányat?

2. Nem adja az más egyébnek:
Kara István ökelmének.
Még akkor neki ígérte,
mikor bölcsőde rengette.

X. Hërvadj, rósám, hërvadj

Hërvadj, rósám, hërvadj,
mer az enyim nem vagy.
Ha az enyim volnál,
különbet nyilonnál.

**IX. Hej, cuando Vargáné cocinaba
col²⁷⁴**

1. Hej, cuando Vargáné cocinaba
col,
el vapor le golpeó debajo del
moño;
tiró su cuchara de madera:
¿a quién tiene que darle su hija,
Zsuzsa?

2. No se la dará a nadie
salvo a István Kara.
Se lo prometió
desde que la mecía en la cuna²⁷⁵.

**X. Que te marchites, mi rosa,
que te marchites**

Que te marchites, mi rosa, que te
marchites,
porque no eres mía.
Si fueras mía,
florecerías mejor²⁷⁶.

273 Ver el Capítulo II.2., Nota 202, p. 147.

En las canciones populares húngaras, las plantas y, más en concreto, las flores -como sucede aquí-, se utilizan de forma recurrente para representar el amor o la mujer.

Cfr. BARANYINÉ KÓCZY, Judit.: *Nature, Metaphor, Culture*, op. cit.

274 El apellido Vargáné indica que la mujer está casada, de ahí que sepamos desde el inicio de la canción que se trata de una mujer y no un hombre (en húngaro las palabras no tienen género). La partícula "né" se añade al final del nombre del marido para formar el apellido de la mujer casada, Vargáné significa, por tanto, la mujer de Varga.

275 Ver el Capítulo II.2., Nota 203, p. 148.

276 Ver el Ejemplo II.2.6.(1), p. 130.

XI. *Hol jártál az éjjel cinëgemadár?*

1. Hol jártál az éjjel cinëgemadár?
Ablakidba jártam, drága violám.
Mért nem kopogtattál, cinëgemadár?
Féltem az uradtól, drága violám.

2. Nincs itthon az uram, cinëgemadár,
a bonnyai erdön tekenyőt csinál.
Rossz a lova lába, nem ér ma haza,
játszhátunk ma, rószám, égesz iccaka.

XII. *Hová mégy te szőke kislány? Az erdőbe*

Hová mégy te szőke kislány? Az erdőbe
száraz ágér, sütni, főzni menyegzőbe,
száraz ág ellobban, a szerelem jobban,
eszemadta.

XI. *¿Dónde fuiste herrerillo en la noche?*

1. ¿Dónde fuiste herrerillo en la
noche?
Fui a tu ventana, mi querida
violeta.
¿Porqué no tocaste la puerta,
herrerillo?
Tuve miedo de tu marido, mi
querida violeta.

2. No está mi señor en casa,
herrerillo,
en el bosque de Bonnya hace un
barreño.
La pata de su caballo está
enferma, no llega a casa,
hoy podemos jugar, mi rosa, toda
la noche²⁷⁷.

XII. *¿Dónde vas niña rubia? Al bosque*

¿Dónde vas niña rubia? Al bosque
a por una rama seca, para freír,
para cocinar para la boda,
la rama seca arde rápido, pero el
amor arde más, mi querida²⁷⁸.

El crecimiento o desarrollo de las plantas es una metáfora recurrente en la representación del amor.

Cfr. BARANYINÉ KÓCZY, Judit.: "Orientációs", *op.cit.*, pp. 314-315.

En esta canción el amor está representado a través del proceso que sufre la flor, la acción de florecer y de su opuesta, marchitarse. Por tanto, entendemos que en la canción se representa el deseo del protagonista de que el amor no correspondido de la mujer (la rosa) no llegue a materializarse, es decir, a florecer.

²⁷⁷ Ver el *Ejemplo II.3.10.*, p. 160.

²⁷⁸ Ver el *Ejemplo II.2.14.*, p. 149.

XIII. Keresd meg a tűt

1. Keresd meg a tűt,
én meg a gyűzűt,
had vargyam meg a babámnak,
a pergál üngit.

2. Meg is varrtam már,
rá is adtam már,
barna piros két orcáját
megcsolkultam már.

XIII. Busca la aguja

1. Busca la aguja,
yo el dedal,
déjame que cosa para mi amor,
su camisa blanca.

2. Ya la he cosido,
ya se la he dado,
sus mejillas morenas, rojas,
azules ya he besado²⁷⁹.

XIV. Le van a szivem láncolva

Le van a szivem láncolva,
nincsen aki feloldozza.
Oldozz fel hát gyönyörű virágszál,
Akkor leszek szabad madár.

XIV. Mi corazón está encadenado

Mi corazón está encadenado,
no tengo a nadie para romperlo.
Rómpelo, mi preciosa flor,
Entonces seré libre como un
pájaro²⁸⁰.

XV. Mikor guláslegény voltam

Mikor guláslegény voltam,
gula mellett elaludtam²⁸¹.
Fölébredtem éfétáján:
Egy barmom sincs az állásba.

XV. Cuando era ayudante del vaquero

Cuando era ayudante del vaquero,
me dormí al lado de mi vacada.
Me desperté a medianoche:
No había ninguna res en el
corral²⁸².

279 Ver el *Ejemplo II.2.6. (2)*, p. 130.

280 Ver el *Ejemplo II.2.11. (2)*, p. 139.

281 Estas dos estrofas corresponden con la letra de la canción que Bartók numera como 7a. En la canción 7b la letra es muy similar. Las estrofas tres y cuatro de la 7b son iguales a las estrofas tres y cuatro de la 7a, mientras que la primera y la segunda estrofas utilizan una fórmula que podemos considerar sinónima: "Mikor gulásbojtár voltam, nyájjam mellett elaludtam".

Cfr. BARTÓK, Béla.: "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"], en *Bartók Béla írásai 5*, p. 87.

282 Ver el *Ejemplo II.2.10. (2)*, p. 137.

XVI. Mikor Rózsa Sándor

1. Mikor Rózsa Sándor
felül a lovára,
lobog rajta gyócsatyája,
éj, haj, úszik a Dunába.

2. Fújd el szellő, fújd el
a Dunának habját,
hogy ne találja föl senki,
ej, haj, Rózsa Sándor nyomát.

XVI. Cuando Sándor Rózsa

1. Cuando Sándor Rózsa
se sienta en su caballo,
ondeando en el viento sus
pantalones de lino,
éj, haj, nada en el Danubio.

2. Corre, vuela
sobre la espuma del Danubio
para que no te encuentre nadie,
ej, haj, el rastro de Sándor
Rózsa²⁸³.

XVII. Ne hagyj el angyalom, megöregszem

Ne hagyj el angyalom, megöregszem,
lábaim nem bírnak, megbetegszem.
Támadékom te legyél, nálam nélkül
ne legyél,
panaszimnak higgyél.

XVII. No me dejes mi ángel, envejecí

No me dejes mi ángel, envejecí,
mis piernas no aguantan, enfermé.
Sé mi apoyo, no estés sin mí,
cree mis quejas²⁸⁴.

XVIII. Nem vagy leány, nem vagy

Nem vagy leány, nem vagy
nem mersz megcsokolnyi,
talán azt gondolod,
nëm tu[d]om viszaanynyi.

XVIII. No eres muchacha, no eres

No eres muchacha no eres,
no te atreves a besar,
quizás lo que piensas,
es que no puedo responder.

283 Ver el *Ejemplo II.1.10.*, p. 112.

Rózsa Sándor -o Sándor Rózsa, siguiendo el orden nombre-apellido español contrario al húngaro-, es un famoso bandolero húngaro. Han escrito sobre él, por ejemplo, Móricz Zsigmond (*Rózsa Sándor a lovát ugratja* [*Sándor Rózsa salta a caballo*]) y Gyula Krúdy (*Rózsa Sándor: A betyárok csillaga Magyarorság történetében* [*Sándor Rózsa: La estrella de los betyárs [bandoleros] en la historia de Hungría*]).

284 Ver el *Ejemplo II.2.11. (1)*, p. 139.

aprája

Hajtsd, hajtsd, apádat,
apád után anyádat.

aprája

conduce, conduce a tu padre,
después de tu padre, a tu
madre²⁸⁵.

XIX. *Nincsen szebb a magyar lyánynál*

1. Nincsen szebb a magyar lyánynál,
vékony karcsú dörékánál,
olyan vékony, de mint a nádszál,
maga jár a legény után.

2. Maga mondja a legények,
válassza szeretőjének.
— Jó van, kis lyány, en nem bánom,
csak az anyád ne sajnáljon.

3. Még az anyja nem is tudja,
hogy a lyánya milyen csalfa.
Maj megtudja nemsokára,
legény jár az udavarába.

XX. *Piros alma leesett a sárba*

Piros alma leesett a sárba,
ki felveszi, nem veszi hiába,

**XIX. *Nadie es más guapa que la
mujer húngara***

1. Nadie es más guapa que la
mujer húngara,
tan estrecha, como un hilo de
carrizo,
ella elige a su hombre.

2. Ella le dice al hombre
que la elija como su amor.
— Está bien, mujer, no tengo
reparo,
solo tu madre tiene que aprobarlo.

3. La madre puede no saberlo,
que su hija es así de imprudente.
Poco después sabrá,
que el muchacho visita su
patio²⁸⁶.

XX. *Una manzana roja cayó al barro*

Una manzana roja cayó al barro,
quien la coja, no la coge en vano,

285 Las dos últimas estrofas corresponden con la *aprája*, una especie de interludio.

Ver el *Ejemplo II.1.12.*, p. 114.

286 Ver el *Ejemplo II.2.5.*, p. 129.

ki felveszi, nem veszi hiába.

quien la coja, no la coge en
vano²⁸⁷.

XXI. Ugy elmegyek, meglássátok

Ugy elmegyek, meglássátok,
soha hírem sem halljátok.
Se híremet se nevemet, felejtsetek el
engemet,
felejtsetek el engemet.

XXI. Ya veréis que voy

Ya veréis que voy,
nunca vais a escuchar sobre mí.
Ni noticia ni mi nombre,
olvidadme,
se olvidaron de mí²⁸⁸.

XXII. Volt-e olyan juhász

1. Volt-e olyan juhász,
volt-e olyan juhász,
héj huj tirajlórom,
héj huj tirajlórom.

2. Ki meg tunná örözni,
ki meg tunná örözni,
farkastul a bárányt,
farkastul a bárányt?

3. — Voltak-e farkasok?
— voltak-e farkasok?
— hej, bizony nem angyalok,
— héj, bizony nem angyalok.

XXII. Si hubiera un pastor como ese

1. Si hubiera un pastor como ese,
si hubiera un pastor como ese,
héj huj tirajlórom,
héj huj tirajlórom.

2. ¿Que supiera mantener,
que supiera mantener,
los lobos lejos de sus corderos,
los lobos lejos de sus corderos?

3. — ¿Ha habido aquí lobos?
— ¿ha habido aquí lobos?
— hej, ángeles seguro que no,
— héj, ángeles seguro que no.

287 Ver el *Capítulo I.1.*, Nota 26, p. 26.

Baranyiné analiza esta canción y explica que la fruta, en general, se utiliza como metáfora para representar a la mujer o a la feminidad. Más en concreto, Baranyiné puntualiza que la fruta que cae del árbol refleja la madurez. Así, la canción realiza una metáfora sobre la pérdida de la deshonra en la mujer a través de la caída de la manzana madura en el barro.

Cfr. BARANYINÉ KÓCZY, Judit:

- "Orientációs", *op. cit.*, p. 317.
- "Cross-cultural variation of metaphors in Hungarian and Slovak folksongs" ["Variación cultural cruzada de metáforas en las Canciones populares húngaras y eslovacas"], en *Cross-Cultural Perspectives in Literature and Language*, Joanna and Jarosław Wiliński (eds.), Stolarek, AE Academic Publishing, San Diego, 2017, pp. 20-22.

288 Ver el *Ejemplo II.2.7. (1)*, p. 131.

4. — Gyöttek-e az erdő felül?
— Gyöttek-e az erdő felül?
— héj, nem a templom felül,
— héj, nem a templom felül.

5. — Vittek-e el bárányt?
— vittek-e el bárányt?
— hej, bizony nem is hoztak,
— hej, bizony nem is hoztak.

6. — Fojt-e el a vére?
— fojt-e el a vére?
— hej, bizony nem a teje,
— hej, bizony nem a teje.

4. — ¿Vienen de fuera del
bosque?
— ¿vienen de fuera del bosque?
— héj, seguro que no vienen del
templo,
— héj, seguro que no vienen del
templo.

5. — ¿Se llevaron corderos?
— ¿se llevaron corderos?
— hej, seguro que aquí no
trajeron,
— hej, seguro que aquí no
trajeron.

6. — ¿Era su sangre la que
manaba?
— ¿era su sangre la que manaba?
— hej, seguro que no era su
leche,
— hej, seguro que no era su
leche²⁸⁹.

289 Ver el *Ejemplo II.2.7. (2)*, p. 131.

5. CLASIFICACIÓN Y ESTUDIO ARMÓNICO Y RÍTMICO DE LAS CANCIONES MOSTRADAS POR BARTÓK EN SU ESCRITO "LA CANCIÓN POPULAR HÚNGARA" (1924)

Abordamos la clasificación y estudio armónico y rítmico de las canciones populares húngaras que Bartók incluye en el anexo de su escrito "A magyar népzene" ["La canción popular húngara"] a través de dos cuadros. En el primer cuadro comparamos las canciones populares húngaras según su armonía²⁹⁰:

290 Hemos tomado como referencia todas las canciones populares que conforman el escrito que mencionamos arriba. Para clasificar las canciones utilizamos la numeración que utiliza Bartók: 320 canciones numeradas del 1-320, más un apéndice de tres canciones (I-III). A ello se suman algunas variantes que Bartók señala añadiendo una letra a la derecha del número (por ejemplo, 7a y 7b). Ver el *Anexo 3.*, *Nota 254*, p. 209.

Armonía Canciones	penta tonía	heptatonía prima					Otras escalas
		2212221 (jonio)	2122212 (dorio)	1222122 (frigio)	2212212 (mixolidio)	2122122 (eolio)	
Grupo A	2, 3, 7a, 12, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 59, 60, 64	7b	4, 10, 11b, 14, 17, 20, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 33a, 34a y b, 36, 37, 41, 42-44, 46, 48, 51, 53, 54a y b, 55, 57, 58, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 71a, 72, 74a,	5, 13, 50	9, 11a, 31, 32, 33c, 56, 75b y c	1, 6, 8, 28, 35, 38, 39, 45, 47, 52, 66, 69, 71b,	2212122: 7c, 40, 49, 61 1312122: 73
Grupo B	-	75, 79, 83, 94, 100, 106, 108, 109, 116, 121, 123, 127, 129*, 135, 139, 140	77, 78, 81, 84, 86, 90, 97, 101, 105, 113, 115, 117, 122, 130, 138, 147	131, 133	85, 87, 89, 93b y c, 95, 96, 98, 99, 102-104, 111, 112, 119, 125, 128, 132, 136, 137, 141, 142*, 144, 146, 148-150	76, 80, 82, 88, 91, 92, 93a, 107, 110, 114, 118*, 120, 124, 126, 134, 143, 145, 151a y b	-
Grupo C	-	155, 161, 163, 166- 168, 170, 172, 177, 178, 182, 183, 185, 191, 202, 205, 211, 216, 221, 230, 234a y b, 242, 257, 259b, 260a y b, 264, 267, 274, 278, 281, 285, 289, 291, 298, 310, 311, 314	153, 159, 175, 176a, 179, 189, 194, 199, 208, 209, 213-215, 217, 223, 229, 235, 238, 243, 245, 249, 254, 255, 259c, 266, 272, 275a, 286, 287, 293, 295b, 296, 301, 302, 307, 312, 313, 318, 320, I II, III	171, 187	152, 154, 156-158, 159, 165, 169, 176b, 180, 181, 184, 190, 192, 193, 197, 198, 200, 203, 204, 206, 207, 210, 219, 220, 224, 227, 228, 233, 236, 239, 241, 244*, 246, 248, 250, 253, 256, 258, 259a, 259e, 261, 263, 265, 268-270, 283, 288, 290, 292, 295a, 297, 299b y c, 300, 305, 306, 309, 317, 319	164, 186, 201, 212, 222, 225a, 231, 232, 237, 247, 251, 259d, 262, 272, 273, 275b, 277, 279, 281, 284, 303a, b y c, 308, 315, 316	2212122: 162, 173, 195, 218b, 226, 240, 252, 276a y b, 280, 304 1222212: 188, 294 2122221: 218a, 225b, 299a 2131212: 196 1312122: 174

Cuadro XI. Clasificación de las canciones populares de "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"] según la armonía²⁹¹

291 Con el asterisco señalamos en el cuadro las canciones con alteraciones accidentales que modifican temporalmente la modalidad. Como vemos, el grupo B es el que utiliza más la heptatonía prima (modos eclesiásticos), mientras que en el A y el C encontramos una armonía más heterogénea.

Ver el *Capítulo II.2., Nota 189*, p. 138.

A continuación comparamos las canciones populares en *tempo giusto* del escrito mencionado según el compás²⁹²:

Compás — Canciones	2/4	3/4	4/4	2/4 + 4/4	2/4 + 3/4	Otros compases
Grupo A	9, 11a y b, 13, 18, 25, 33b, 35, 37, 38, 42, 44, 46, 49, 51, 53, 54a, 70, 71b, 72, 73, 74a y b	-	28, 30, 45, 47, 48, 50, 52, 57-61, 64, 65	-	67	7/8: 34a, 54b (5+3)/8: 36 3/4 + 4/4: 7a y b 6/8: 62
Grupo B	91, 92	-	75-84, 86, 93 a, b y c, 95, 96, 98, 100, 102, 105-109, 112-117, 119, 120, 124-131, 133, 135-138, 142, 143, 145, 147, 149	101, 103, 110, 111*, 122*, 123*, 132*, 134, 139*, 141*, 144*, 148, 150*, 151a* y b*	85, 94*, 97, 121*	5/8: 104 6/4: 140 4/4 + 2/4 + 3/4: 87, 88, 118*
Grupo C	152, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 169, 171-175, 176 a y b, 177-183, 185, 194, 197, 198, 201, 204-207, 216, 237, 238, 240, 241, 243-250, 253, 255, 256, 258, 259a, d y e, 260a y b, 262, 264-268, 301, 302, 303a, b y c, 305, 306, 309, 310, 312, 314, 315, 318	199, 209, 257, 317, 319	195, 196, 202, 203, 217, 218a, 219-224, 225a y b, 226-233, 234a y b, 269-274, 275 a y b, 276 a y b, 278, 279, 281-290, 292, 294, 295b, 296-298, 299b y c, 300, 308, 311, 313, 320	211, 218b	162, 167, 170, 235, 236, 251, 252, 254, 259c, 261	6/8: 184, 208, 293 5/8: 200 3/8: 165, 316 (2+3+3)/8: 307 5/4: I, III

Cuadro XII. Clasificación de las canciones populares en *tempo giusto* de "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"] según el compás²⁹³

292 Comparamos solo las canciones populares en *tempo giusto* porque, al contrario de lo que ocurre en las canciones en *tempo parlando-rubato*, el compás es normalmente estable.

Sobre el término *tempo giusto* ver el Capítulo II.2., Nota 167, p. 128.

293 Con el asterisco señalamos las canciones que utilizan el compás indicado con ciertas excepciones, no obstante, el que indicamos es el predominante. Como vemos, las canciones populares en *tempo giusto* privilegian el compás binario con subdivisión binaria, esto es, en el cuadro, los compases de 2/4 y 4/4, mientras que el compás de 3/4 no es muy usado. Además, según se observa, no encontramos ejemplos de este último compás dentro del grupo A. Los pocos ejemplos que encontramos pertenecen al grupo C (la clase mixta), de ahí que entendamos que no se trate de un compás característico o específico de la canción popular húngara.

Ver el Capítulo II.2., Nota 203, p. 148.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. *FANTASÍA BÆTICA*

Reproducción de la partitura completa con los compases numerados²⁹⁴

²⁹⁴ Reproducimos la edición que utilizamos en los ejemplos de la tesis.

FALLA, Manuel de.: *Fantasia Bætica*, Chester, Londres, 1996.

FANTASIA BÆTICA

Allegro moderato. (♩ = 88.)

Manuel de Falla
(1919)

3

5

7

9

12 *poco pesante* *a tempo*

ff

15 *pesante* *a tempo*

molto cresc. *fff*

17

fff

19

ff *p* *6* *ff* *p* *6*

21 *cresc.* *ff* *p*

23

25

27

dim. molto

Flessibile, scherzando

29

stacc. molto

32

cresc.

35

appena rit. a tempo (quasi libero)
p marc.

Measures 35-37 of a musical score. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *legg.* (leggiero). A measure rest is indicated by *m.s.* in measure 37.

38

Measures 38-41 of a musical score. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 38. The dynamic marking *legg.* is present.

42

Measures 42-44 of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic accompaniment. A measure rest is indicated by a vertical line in measure 43.

45

Measures 45-47 of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *pp* is present.

48

Measures 48-51 of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *mf*, and *intenso*. The instruction *leggo sempre* is written below the first two measures.

52

mf cresc. pp f pp p

Measures 52-53. Treble and bass staves. Measure 52 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a crescendo from mezzo-forte (mf) to piano (pp). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 53 continues the right-hand scale, now descending, with a piano (p) dynamic.

54

mf pp f legg. sempre

Measures 54-57. Treble and bass staves. Measure 54 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a crescendo from mezzo-forte (mf) to piano (pp). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 55 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a crescendo from piano (pp) to forte (f). Measure 56 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a piano (p) dynamic. Measure 57 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a piano (p) dynamic. The tempo marking "legg. sempre" is present above the staff.

56

mf pp ff p molto

Measures 56-59. Treble and bass staves. Measure 56 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a crescendo from mezzo-forte (mf) to piano (pp). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 57 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a crescendo from piano (pp) to fortissimo (ff). Measure 58 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a piano (p) dynamic. Measure 59 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a piano (p) dynamic. The tempo marking "molto" is present above the staff.

58

ff gliss. gliss. gliss. gliss.

Measures 58-61. Treble and bass staves. Measure 58 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 59 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a glissando (gliss.) marking. Measure 60 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 61 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a glissando (gliss.) marking.

60

f gliss. gliss.

Measures 60-63. Treble and bass staves. Measure 60 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a forte (f) dynamic. Measure 61 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a glissando (gliss.) marking. Measure 62 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a glissando (gliss.) marking. Measure 63 features a rapid ascending scale in the right hand, starting on G4 and ending on D5, with a glissando (gliss.) marking.

Assai più mosso (♩ = 120.)

62 *cresc.* *ff* *motto* *legg. sempre* *pp* *poco marc.*

65 *poco cresc.* *pp* *f. pp*

68 *f. pp* *ff* *p*

72 *poco cresc.*

75 *pp* *f. pp* *pp* *f. pp*

79

ff *molto* *pp* *ff* *molto* *pp*

82

ff *molto* *pp*

85

mf *poco rit.* *a tempo* *pp* *(quasi tr.)*

88

a tempo

91

cresc. sempre

8
94

f cresc.

97

vibrante

più f

100

p

103

p
mf
pp

106

poco rit.

pp
legg.

115 *Tranquillamente mosso.* (♩ = 60.)

119 *appena rit.* *Molto lento (liberamente)* (♩ = ♩)

124 *Tempo primo.*

126 (♩ = ♩) *Lento di nuovo.* (♩ = ♩) *Tempo primo.*

129

131 *mf*

pp cresc. *mf*

133 *mf*

mf dim. molto

135 *Lento* (♩ = 72, *ma libero*)

ff ma dolce

(Le piccole note sempre molto breve e senza pedale)
(*Ped. ♯*) (*Ped. ♯*) (*Ped. ♯*) etc.

138 *Tempo primo.* *Lento di nuovo.*

vibr m.d. *pp* *ff*

Tempo primo.

Lento.

142

vibr.
pp
f

Tempo primo.

145

pp
ff

148

pp
cresc.

150

mf
cresc.
f
(pp)
p marc.

Measures 153-155. Treble and bass staves. Treble staff has a long slur over measures 153-155. Bass staff has a *mf* dynamic marking at measure 153. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Measures 156-158. Treble staff has a *cresc. molto.* marking at measure 156, followed by *ff* at measure 157 and *sfz* at measure 158. Bass staff has a *ff* marking at measure 157. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Measures 160-162. Treble staff has a *sfz* marking at measure 160. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Measures 163-165. Treble staff has a *sfz* marking at measure 163. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Measures 166-168. Treble staff has a *fff* marking at measure 166, followed by a *gliss.* marking at measure 167. Bass staff has a *fff* marking at measure 166, followed by a *p* marking at measure 167 and a *ff* marking at measure 168. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A *Perf.* marking is present at the bottom left of the page.

169 δ $(\text{♩} = \text{♩})$

fff 10 *p* *gliss.* *ff* *pp* *ff*

173 δ

pp *ff* *p cresc.* 10 *(loco)*

177 $(\text{♩} = \text{♩})$

pp *ff* *p cresc.* 3

180 δ

f 6 *cresc.* 3

183 $(\text{♩} = \text{♩})$ δ

ff *p* *mf* *mf* 3

14
187

192

196 *prima*

199

202

205 Intermezzo.
Andantino. (♩ = 52) (*poco rubato*)

Dolcemente marc. il canto
ppp

214

224

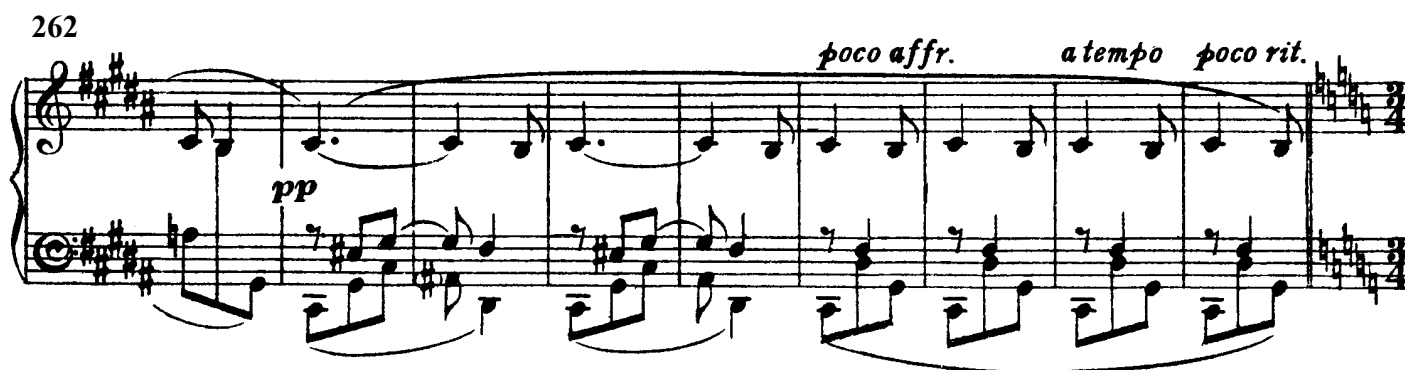
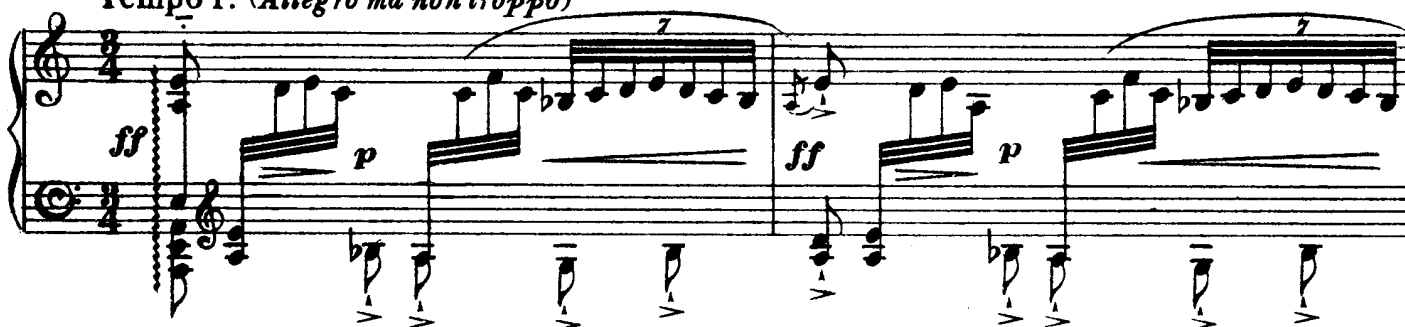
234

poco più sonoro

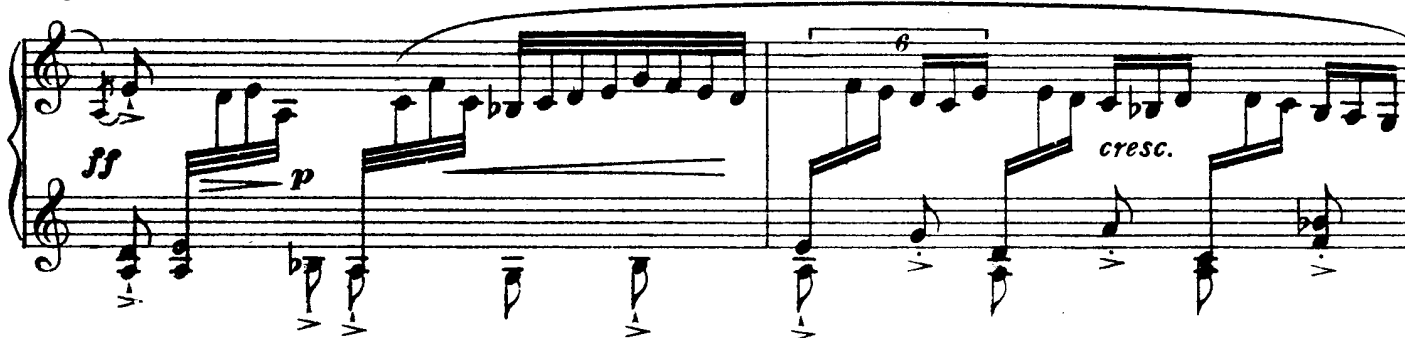
244



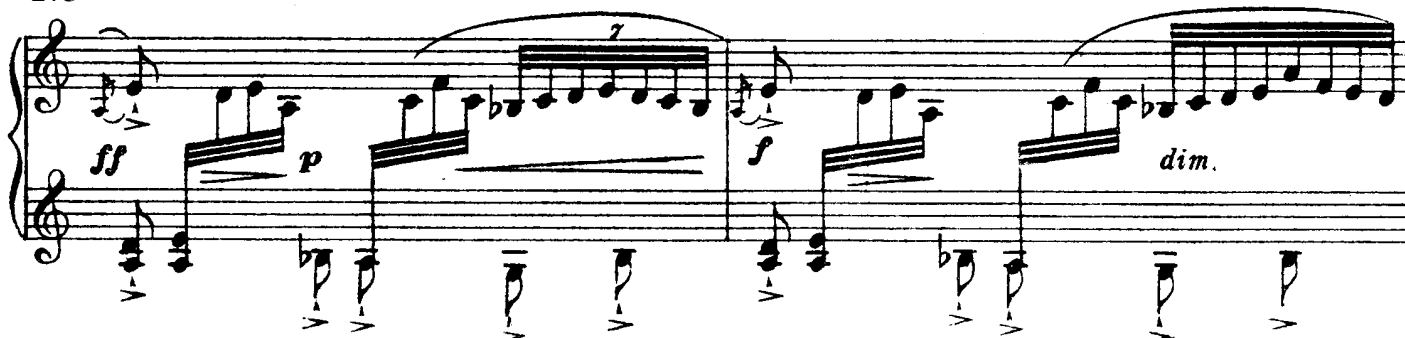
262

271 **Tempo I^o (Allegro ma non troppo)**

273



275



277

cresc. molto

279 *Giocosso (molto ritmico.)*

ff

282 *poco pesante* *a tempo* *pesante*

ff *molto cresc.*

286 *a tempo*

fff

288

ff *p*

290 *ff* *p* *cresc.* *f*

292 *ff* *p*

294 *ff* *p*

296 *ff* *p* *ff*

298 *p* *mf* *pp* *stacc. molto*

Flessibile, scherzando.

300

Measures 300-302. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with triplets and sextuplets, marked *mf pp*. Bass staff provides harmonic support with chords and single notes. A *cresc.* marking is present in measure 302.

303

Measures 303-304. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with triplets, marked *mf pp*. Bass staff continues with harmonic support.

305

Measures 305-307. Treble and bass staves. Measure 305 includes markings *appena rit.* and *a tempo (quasi libero)*. Measure 306 includes *p marc.* and *pp legg. m.s.*. Measure 307 includes *2 Ped.*. The music transitions to a new key signature (one sharp) in measure 306.

308

Measures 308-310. Treble and bass staves. The music continues in the new key signature. Treble staff features a melodic line with triplets. Bass staff provides harmonic support.

311

Measures 311-312. Treble and bass staves. Measure 311 includes a triplet in the bass staff. Measure 312 includes markings *m.d.* and *m.s.*. The music concludes in the new key signature.

20
314

Musical score for measures 314-316. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

317

Musical score for measures 317-319. Measure 317 includes the instruction *cresc.*. Measure 318 includes *mf*. Measure 319 includes *legg. sempre*. The right hand has a melodic line with a crescendo, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

320

Musical score for measures 320-322. Measure 320 includes *cresc.*. Measure 321 includes *intenso*. Measure 322 includes *mf*, *ff dim. molto*, and *pp*. The right hand has a melodic line with a crescendo, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

323

Musical score for measures 323-325. Measure 323 includes *cresc.*. Measure 324 includes *f* and a sixteenth-note triplet. Measure 325 includes *f* and a sixteenth-note triplet. The right hand has a melodic line with a crescendo, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

326

Musical score for measures 326-328. Measure 326 includes *f* and a sixteenth-note triplet. Measure 327 includes *ff* and a sixteenth-note triplet. Measure 328 includes a sixteenth-note triplet. The right hand has a melodic line with a crescendo, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

332 $\text{♩} = \text{♩}$

pp

334

mf p pp

338 *Lento* ($\text{♩} = 72$, *ma liberamente*)

ff ma dolce

341 *Tempo primo.* *Lento di nuovo.*

vibr. m.d. ff ma dolce

344 *Tempo primo.*

vibr. pp

22

347 Lento.

Tempo primo.

Measures 347-350. The score is in 4/4 time. Measure 347 starts with a mezzo-forte (*mf*) piano. Measure 348 features a triplet of eighth notes. Measure 349 has a vibrato (*vibr.*) marking. Measure 350 begins with a piano (*pp*) dynamic.

350

Measures 350-352. Measure 350 continues with a piano (*pp*) dynamic. Measure 351 includes a forte (*sf*) marking. Measure 352 features a piano (*p*) dynamic.

352

Measures 352-355. Measure 352 continues with a piano (*p*) dynamic. Measure 353 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 354 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 355 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

355

Measures 355-358. Measure 355 continues with a piano (*p*) dynamic. Measure 356 features a crescendo (*cresc.*) marking. Measure 357 includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 358 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

358

Measures 358-361. Measure 358 continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 359 features a crescendo (*cresc. molto*) marking. Measure 360 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 361 features a fortissimo (*ff*) dynamic.

362 *fz*

dim

365 *poco a poco rit., ma non troppo.*

- molto - *pp*

369 *in Tempo.*

pp *mf* *pp*

372

mf *pp*

375

378

mf p cresc f

Ped.

381

cresc. f mf

Ped.

384

mf

387

cresc. f

3

390 ($\text{♩} = \text{♩}$)

p cresc. f p cresc. f p cresc. f

393 ($\text{♩} = \text{♩}$) *cresc. molto* ($\text{♩} = \text{♩}$)

395

397

($\text{♩} = \text{♩}$) *precedente* 400 *(loco)*

403 *marcatiss*

2. SONATA PARA PIANO (1926)

Reproducción de la partitura completa con los compases numerados²⁹⁵

²⁹⁵ BARTÓK, Béla.: *Sonata für Klavier (1926)* [*Sonata para piano (1926)*], BB 88, Sz. 80, Universal Edition, Budapest, 2014.

SONATE

I

Allegro moderato, $\text{♩} = 120 - 126$

Piano

The first system of the musical score, measures 1-6, is written for piano in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (f) dynamic. The right hand features a series of eighth-note chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the musical score, measures 7-12, continues the piece. It begins with a 'più f' (more forte) dynamic marking. The right hand has a more active melodic line with eighth-note patterns, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign.

The third system of the musical score, measures 13-16, shows a change in the right hand's texture. It features a series of sustained chords and longer note values, with a forte (f) dynamic. The left hand continues with its eighth-note accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The fourth system of the musical score, measures 17-20, features a more complex right hand melody with sixteenth-note runs and sustained chords. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a forte (f) dynamic and a repeat sign.

21

Measures 21-25 of a musical score. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a forte (*f*) dynamic marking.

26

Measures 26-30 of a musical score. The melody continues with intricate rhythmic patterns. The left hand accompaniment remains consistent. The key signature is two sharps. The piece continues with a forte (*f*) dynamic marking.

31

Measures 31-34 of a musical score. The melody becomes more aggressive with the use of *ff* (fortissimo) dynamics. The left hand accompaniment continues with eighth and sixteenth notes. The key signature is two sharps.

35

Measures 35-40 of a musical score. The melody features a mix of *f* (forte) and *p* (piano) dynamics. The left hand accompaniment includes some sustained chords. The key signature is two sharps.

41

Measures 41-45 of a musical score. The melody is marked *mp* (mezzo-piano). The left hand accompaniment consists of steady eighth notes. The key signature is two sharps.

47

Measures 47-50 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measure 47 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7-measure rest. The bass line begins with an 8-measure rest. Measures 48-50 show a piano accompaniment with chords and moving lines. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the treble staff in measure 50.

51

Measures 51-56 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measures 51-54 feature a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 55 has a *f* (forte) dynamic marking. Measure 56 ends with a 2-measure rest in the treble staff.

57

Measures 57-62 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measures 57-60 show a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 58 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 59 has a *f* (forte) dynamic marking. Measure 60 has a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 61 has a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 62 ends with a 2-measure rest in the treble staff.

63

Measures 63-67 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measures 63-66 show a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 63 has a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 64 has a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 65 has a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 66 has a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 67 ends with a 2-measure rest in the treble staff.

68

Measures 68-72 of a musical score. The piece is in 3/4 time. Measures 68-71 show a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 68 has a *f* (forte) dynamic marking. Measure 69 has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. Measure 70 has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. Measure 71 has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. Measure 72 ends with a 2-measure rest in the treble staff.

74

Measures 74-78 of a musical score. The piece is in 2/4 time and D major. Measure 74 begins with a piano (*p*) dynamic in the bass clef, featuring a descending eighth-note scale. Measure 75 has a *poco cresc.* marking. Measure 76 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and an accent (^) on the first note. The right hand plays a sustained chord in the treble clef, while the left hand continues with a descending eighth-note scale. Measures 77 and 78 continue this pattern.

79

Measures 79-83 of a musical score. The right hand plays a continuous eighth-note scale in the treble clef. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. The dynamics remain mezzo-piano (*mp*).

84

Measures 84-88 of a musical score. Measures 84-86 continue the eighth-note scale in the right hand and accompaniment in the left hand. Measure 87 features a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 88 ends with a fortissimo (*sf*) dynamic marking and a fermata over the final note.

89

Measures 89-93 of a musical score. Measures 89-92 continue the eighth-note scale in the right hand and accompaniment in the left hand. Measure 93 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a 7-measure rest in the right hand, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

94

Measures 94-98 of a musical score. Measures 94-98 continue the eighth-note scale in the right hand and accompaniment in the left hand. The dynamics remain mezzo-piano (*mp*).

99

105

110

116

121

126

f
mf

132

mp
f
p

137

f
mf
ff
3-1 1-3

142

mf
ff
mf

146

mf
3-1 1-3 3-5
mf

150

p *cresc.* *sf*

155

f *sf* *f*

160

sf *f*

164

sf *f*

168

sf *f* *sf* *sf*

sempre simile

172

Musical score for measures 172-177. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, starting on a half note F#4, moving through G4, A4, B4, and C5. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* (measures 172-175) and *p* (measures 176-177).

178

Musical score for measures 178-182. The melody continues in the right hand. The left hand features a more complex accompaniment with some triplets. Dynamics include *f* (measures 178-180) and *p* (measures 181-182).

183

Musical score for measures 183-187. The melody in the right hand shows a rising line. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* (measures 183-185) and *f* (measures 186-187).

188

Musical score for measures 188-192. The melody in the right hand features a series of eighth-note chords. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff* (measures 188-190) and *f* (measures 191-192).

193

Musical score for measures 193-197. The melody in the right hand continues with eighth-note chords. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (measures 193-195) and *f* (measures 196-197). The piece concludes with a final chord in the right hand.

197

Measures 197-201. The music is in G major (one sharp). The right hand features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with grace notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) at the end of measure 197 and *f* (forte) in measures 200 and 201.

202

Measures 202-206. The key signature changes to F major (one flat). The right hand continues with a rapid, flowing melody. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *f* (forte) in measures 202 and 203, and *ff* (fortissimo) in measure 204.

207

Measures 207-212. The music continues in F major. The right hand melody becomes more melodic with longer note values. The left hand accompaniment changes to a more rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) in measure 207, *f* (forte) in measure 208, *mp* (mezzo-piano) in measure 209, and *p* (piano) in measure 210.

213

Measures 213-218. The music continues in F major. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand accompaniment consists of eighth notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in measures 213, 214, and 215, *sf* (sforzando) in measure 216, and *mf* (mezzo-forte) in measure 217.

219

Measures 219-223. The music continues in F major. The right hand melody is more melodic. The left hand accompaniment changes to a more rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) in measure 219, *mp* (mezzo-piano) in measures 220, 221, and 222, and *cresc.* (crescendo) in measure 223.

225

Musical score for measures 225-230. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 228. Octave markings (8) are present in measures 229 and 230.

231

Musical score for measures 231-235. The right hand continues its eighth-note melody. In measure 234, the right hand changes to a half-note melody. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in measure 233 and *ff* (fortissimo) in measure 235. An octave marking (8) is shown in measure 235.

236

Più mosso, $\text{♩} = 144$

Musical score for measures 236-240. The tempo is marked *Più mosso* with a quarter note equal to 144 beats per minute. The right hand plays a half-note melody, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 236. Octave markings (8) are present in measures 239 and 240.

241

Musical score for measures 241-245. The right hand continues with a half-note melody. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in measure 242, *più f* (more forte) in measure 244, and *mf* (mezzo-forte) in measure 245.

247 **Tempo I.**

accel. - - - - - *ff al*

254 - *ff* - *Più mosso*, ♩ = 144.

cresc. -

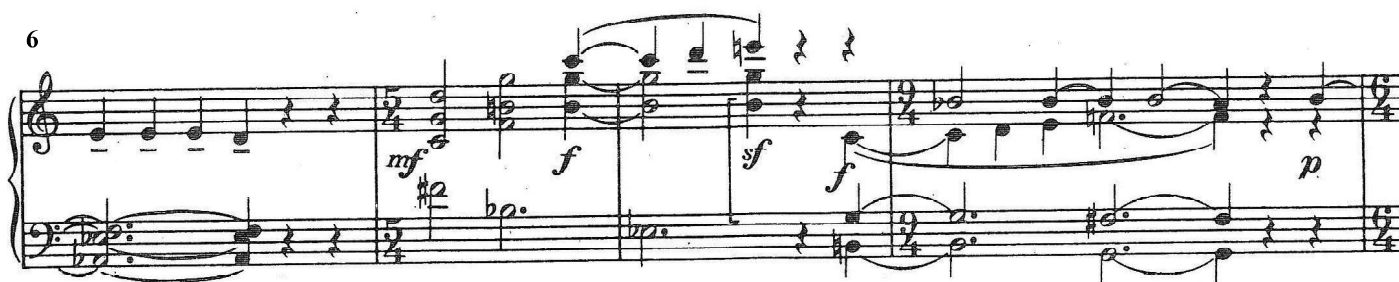
259

264

gliss. *ff*

II

Sostenuto e pesante, ♩ = 84



21

21

m.s.

più f

25

25

p

f

30

30

p

*p subito *)*

34

34

mf

mf

p

38

38

cresc.

p

*) plötzliche Abdämpfung mittels Pedal und Taste / Etouffez subitement par la pédale et la touche
Muffle the sound suddenly on pedal and key

42

Measures 42-45 of a musical score. The piece is in 5/4 time. Measure 42 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *f*. The bass line has a dynamic of *p*. Measure 43 has a dynamic of *pp*. Measure 44 has a dynamic of *p*. Measure 45 ends with a double bar line.

46

Measures 46-49 of a musical score. The piece is in 5/4 time. Measure 46 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *ff*. The bass line has a dynamic of *f*. Measure 47 has a dynamic of *ff*. Measure 48 has a dynamic of *f*. Measure 49 ends with a double bar line.

50

Measures 50-53 of a musical score. The piece is in 5/4 time. Measure 50 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *p*. The bass line has a dynamic of *f*. Measure 51 has a dynamic of *f*. Measure 52 has a dynamic of *f*. Measure 53 ends with a double bar line.

54

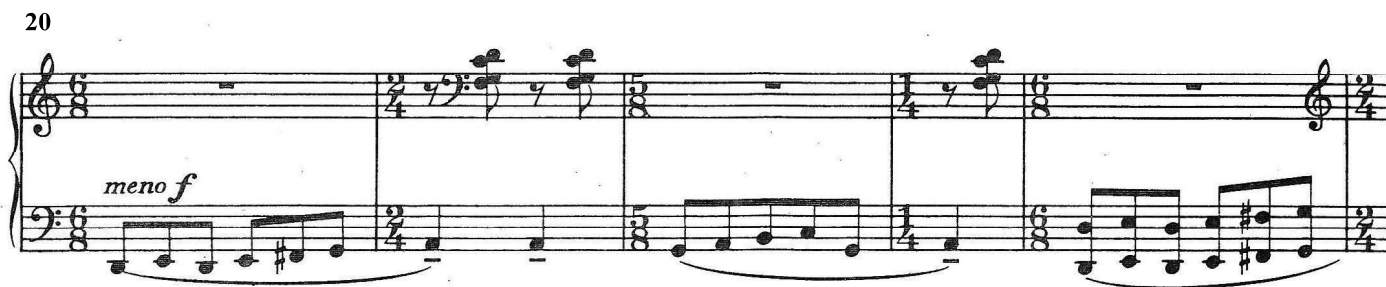
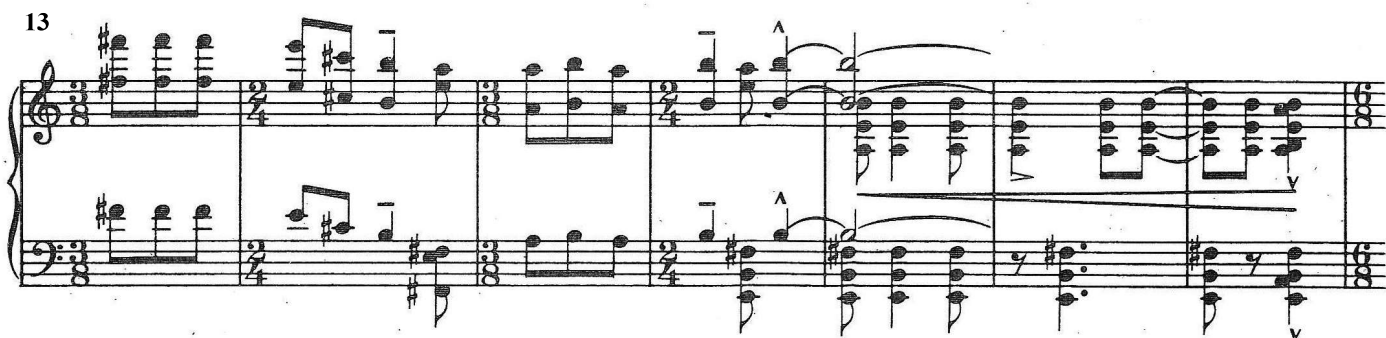
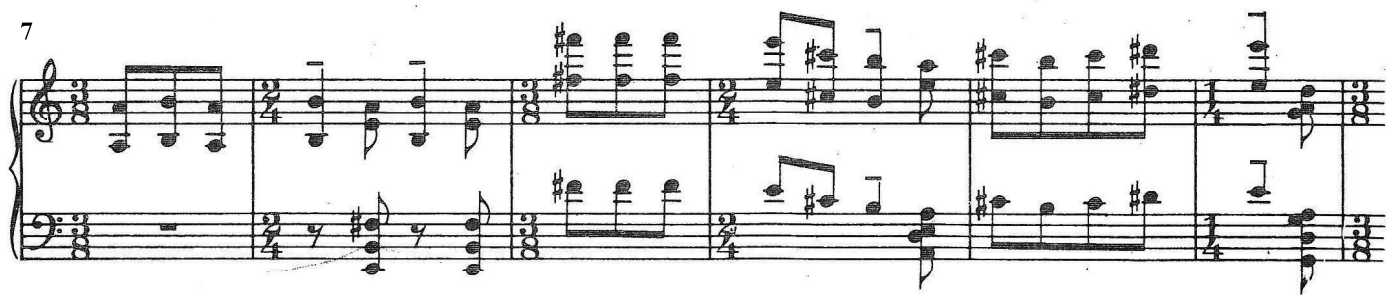
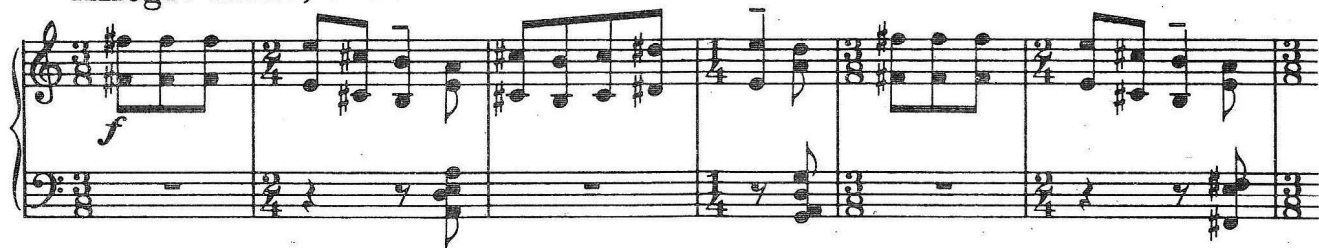
Measures 54-58 of a musical score. The piece is in 5/4 time. Measure 54 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *p*. The bass line has a dynamic of *f*. Measure 55 has a dynamic of *f*. Measure 56 has a dynamic of *f*. Measure 57 has a dynamic of *pp*. Measure 58 ends with a double bar line.

59

Measures 59-62 of a musical score. The piece is in 5/4 time. Measure 59 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *mf*. The bass line has a dynamic of *p*. Measure 60 has a dynamic of *p*. Measure 61 has a dynamic of *p*. Measure 62 ends with a double bar line.

III

Allegro molto, ♩ = 170



25

ff *mf*

31

poco a poco - - - - *stringendo* - -

37

- - - - *al* - - - -

f *ff* *sff* *mp*

42

Più vivo, ♩ = 184

f *sff* *mp*

47

sf *sf* *p*

53 *mf* *p* *sf* *mf*

59 *sf* *mf* *sf*

65 *mf* *sf*

71 *poco rit.* *a tempo* *p*

77 *sf*

83

f *mf* *f* *mf*

89

Tempo I.

cresc. *ff* *f*

94

3/8 2/4 3/8 2/4

100

ff 3/8 2/4 3/8 2/4

105

f *ff* 3/8 2/4 3/8 2/4

111

f *mf* *(simile)*

116

p

122

p

127

stringendo - *cresc.*

133

poco a poco riprendendo - *f*

138

il - - - - -

mf *mp*

Tempo I., ♩. = 126

143

mf *p*

146

149

152

cresc.

156

Più vivo, ♩ = ca. 184

p *mf* *f*

162

f

168

ff *f*

173

Tempo I., ♩ = 170

f *mf* *p*

178

Measures 178-183. The music is in 4/4 time. Measure 178 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

184

Measures 184-189. The tempo changes to 5/8 time. Measure 184 includes a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand has a more complex, arpeggiated texture, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

190

Measures 190-194. The tempo is marked "Più mosso, $\text{♩} = 194$ ". The time signature changes to 3/4. Measure 190 includes the instruction "al". The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The right hand features a melodic line with eighth-note runs, and the left hand has a bass line with some chords. The key signature has two sharps.

195

Measures 195-199. The music continues in 3/4 time. Dynamics include *f*, *sf* (sforzando), *mf*, and *sf*. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand provides a steady accompaniment. The key signature has two sharps.

200

Measures 200-204. The music continues in 3/4 time. The dynamic is marked *p* (piano). The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has two sharps.

205

Measures 205-208. Treble clef: *mf* (205), *f* (208). Bass clef: *p* (205). The piece is in D minor. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

209

Measures 209-212. Treble clef: *f* (210). Bass clef: *mf* (211). The right hand continues the melodic development, and the left hand maintains the harmonic support with chords and moving lines.

213

Measures 213-217. Treble clef: *ff* (216). The right hand has a more active role with sixteenth-note passages, while the left hand plays sustained chords and moving lines.

218

Measures 218-222. Treble clef: *mf* (218), *f* (219), *ff* (220). Bass clef: *f* (222). A tempo marking $(\text{♩} = 170)$ appears above measure 219. The right hand features rapid sixteenth-note runs, and the left hand plays chords and moving lines. The piece concludes with a final chord in the bass.

Agitato, ♩ = 184

225

Measures 225-231. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mp, marcato* (mezzo-piano, marked). A *pesante* (heavy) marking is present in the left hand.

232

Measures 232-237. The right hand continues the melodic pattern. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo).

238

Measures 238-243. The right hand features a more complex melodic line with slurs. The left hand accompaniment remains steady.

244

Measures 244-248. The right hand has a melodic line with a *rall.* (rallentando) and *al* (accelerando) marking. The left hand accompaniment changes to a more active pattern. Dynamics include *f marcatisissimo* (fortissimo, very marked).

249

Measures 249-254. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is active. The piece concludes with a final chord.

254

259

allargando

264

accel. - - - *al* - - - **Vivacissimo**, $\text{♩} = 184$

sff sff f

270

f

276

cresc. - - - *ff*

sf sf sf

Dittak, Budapest,
1926. jun.

3. *SUPERPOSICIONES*

"Reproducción facsimilar del manuscrito, autógrafo e inédito, del compositor"²⁹⁶

296 FALLA, Manuel de.: *Superposiciones* (El Ventalle, 8), Carlos Romero de Lecea (ed.), Madrid, 1976.

Reproducimos aquí la versión facsímil de *Superposiciones* -cuyo original se encuentra en el AMF (R. 6493)-, versión que se publicó en una colección de tirada limitada, no venal, en conmemoración del centenario de Manuel de Falla, con motivo del aniversario del nacimiento del compositor.

Sobre un acorde menor.

Acordes Mayores

Acordes menores

Acordes de seis tonsos

295

Por la 7ª menor o su inversión a distancia de 7ª mayor

4

También al ac. o al 8º ac.

3

5

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996


997


998


999


1000


Superposiciones, fol. 1. v.

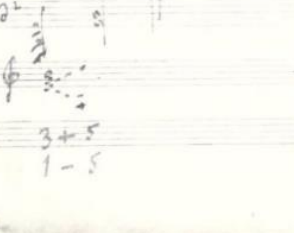
1)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

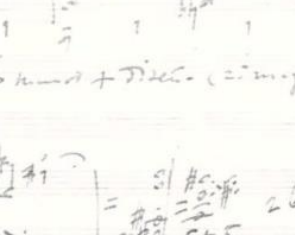
2)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

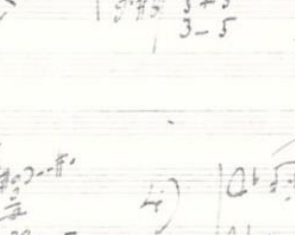
3)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor


4)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

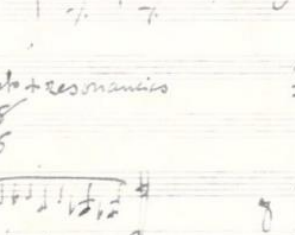
5)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor


6)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

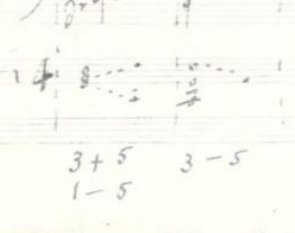
7)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

8)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

9)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

10)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

11)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

12)  $\phi \frac{b}{a} = \phi \frac{a-b}{a} = \frac{5+5}{3+5}$
Figuras de 2 do. de 5o menor + Dize. (= mayor) sobre la 3a de A. de 5o mayor

Descripción de *Superposiciones*

El documento *Superposiciones* es un estudio armónico realizado por Falla sobre la técnica de la superposición de acordes que consta de dos folios de papel pautado, de veinticuatro pautas por folio, con anotaciones manuscritas²⁹⁷.

En primer lugar, en el fol. 1, encontramos un estudio armónico de las distintas posibilidades que se derivan de superponer quintas a una acorde. Falla combina la superposición de una o más quintas (ascendentes o descendentes, justas, aumentadas o disminuidas) sobre un acorde, generalmente, triada menor o mayor. A cada acorde superpuesto le acompañan unos signos que indican sintéticamente el tipo de superposición que sufre el acorde. De este modo, para señalar la superposición de una quinta ascendente se utiliza el signo más a la derecha de la nota del acorde sobre la cual se superpone, indicada con los números 1, 3 o 5, según se trate, respectivamente, de la primera, tercera o quinta nota del acorde. En caso de que la quinta fuese descendente se indica con el signo menos a la derecha de la nota del acorde. A continuación se indica el tipo de quinta. Si fuese justa, se utiliza el número 5 sin añadir nada más, para indicar una quinta aumentada se añade el signo más a su derecha y para indicar una quinta disminuida se tacha el 5. Así, 5-5 indica la superposición de una quinta justa descendente desde la quinta del acorde, mientras que 5+5+ indica la superposición de una quinta aumentada ascendente desde la quinta del acorde. Por último, el signo "°" detrás del 1, 3 o 5 indica que esa nota del acorde está ausente, por ejemplo, el acorde Do-Sol-La se indicaría de la forma: 3°-5²⁹⁸.

297 El documento no tiene fecha. En él se incluyen ejemplos de *El Retablo de Maese Pedro* pero no aparece ninguno del *Concierto para clave*, lo que hace suponer que Falla redactó el documento antes de que terminara la obra (1923-1926).

Cfr. GALLEGU, Antonio.: *Manuel de Falla y El amor brujo*, Alianza Música, Madrid, 1990, pp. 153-155.

298 En el borrador de la *Fantasia* encontramos una combinación de números y letras junto a diversos acordes superpuestos que entendemos que se trata de otra nomenclatura que utiliza Falla para indicar la superposición. Así, junto a la superposición del acorde triada mayor de Lab sobre las notas Mi, Fa #, La (natural) y Si, encontramos la siguiente anotación:

5 + C1, B2

3 + B2

1 + C1

Documento LV, AMF, Granada.

El siguiente cuadro resume el contenido de este estudio armónico que se realiza en el fol. 1 (fol. 1 r. y fol. 1 v.) del documento:

Folio	Anotaciones escritas por Falla	Descripción
Fol. 1 r.	<i>Sobre un acorde menor</i>	Dieciséis ejemplos de superposición sobre la triada menor de Do
	<i>Acordes mayores</i>	Doce ejemplos de superposición sobre la triada mayor de Do
	<i>Nuevas formas de estos acordes (como ejemplos)</i>	Cuatro ejemplos de superposición sobre la triada mayor de Do, basados en los anteriores
	<i>Acordes menores</i>	Tres ejemplos de superposición sobre la triada menor de Do
	<i>Nuevas formas de estos acordes (como ejemplos)</i>	Ocho ejemplos de superposición sobre la triada menor de Do, basados en los anteriores
	<i>Acordes de seis sonidos</i>	Tres ejemplos de superposición sobre la triada de Sol menor, La mayor y Sol mayor
Fol. 1 v.	<i>Por la 7ª menor o su inversión a distancia de 9ª mayor</i>	Cinco ejemplos de superposición sobre el acorde de Do mayor (ejemplo 1), Si b mayor (2), La menor (3), Sol mayor (4) y Mi b menor (5)
	<i>En otras tonalidades distintos planos</i>	Cinco ejemplos de superposición. Utilizando las mismas superposiciones anteriores, modifica la disposición de las notas y/o las escribe en otros "planos", esto es, las transporta
	<i>Resumen Análisis:</i>	Cinco ejemplos de superposición. En este sistema sintetiza las superposiciones anteriores

Cuadro XIII. Anotaciones escritas por Falla y breve descripción del contenido del fol. 1 de Superposiciones

Así, entendemos que la letra B indica la quinta descendente y la C la quinta ascendente, mientras que el 1 indica la quinta aumentada y el 2 la disminuida (por lo que suponemos que si no se indica nada, la quinta es justa):

Tipo de 5ª	(nada)	1	2
B	5ª justa descendente	5ª aumentada descendente	5ª disminuida descendente
C	5ª justa ascendente	5ª aumentada ascendente	5ª disminuida ascendente

Interpretación de la nomenclatura utilizada en el documento LV, AMF

De esta forma, y volviendo a la superposición del acorde de Lab mayor, sobre la quinta del acorde, 5, de Lab, esto es, el Mib, se superpone una quinta aumentada ascendente (C1), Si natural, y una quinta disminuida descendente (B2), La natural. Sobre la tercera del acorde, 3, esto es, Do, se superpone una quinta disminuida descendente (B2), Fa# y, por último, sobre la primera del acorde, 1, o lo que es lo mismo, Lab, se superpone una quinta aumentada ascendente (C1), Mi natural.

En segundo lugar, en el fol. 2, encontramos fragmentos de obras o estudios armónicos de determinados acordes usados en obras de Falla en los cuales la armonía se forma por superposición²⁹⁹.

299 En total encontramos doce ejemplos numerados en el fol. 2 r., más varios estudios, algunos de ellos tachados, en el fol. 2 v. En el fragmento numerado como 9, situado en la mitad inferior del fol. 2 r., encontramos el estudio armónico de un acorde de la *Fantasia*, el cual, como ya analizamos, sintetiza el primer acorde del c. 29 de la obra.

Ver el *Capítulo I.2.*, pp. 57-58.

De los catorce ejemplos que referimos, siete pertenecen a *El amor brujo* (los números 1, 2, 2 bis, 3, 4, 5 y 6), tres a *El sombrero de tres picos* (los números 4 bis, 7 y 8), uno a la *Fantasia* (como ya referimos el número 9) y tres a *El Retablo de Maese Pedro* (los números 10, 11 y 12). En cuanto a las superposiciones en sí, el ejemplo 2 bis, 9 y 10 utilizan el mismo acorde superpuesto, como refiere Antonio Gallego.

Cfr. GALLEGO, Antonio.: *Manuel de Falla, op. cit.*, pp. 153-171.

Esto es, Falla utiliza un acorde de la *Fantasia*, otro de *El amor brujo* y otro de *El Retablo de Maese Pedro* para ejemplificar una misma superposición, lo que demuestra que este acorde no solo es representativo en cada obra, ya que lo utiliza en *Superposiciones* para ejemplificar el sistema armónico que utiliza, sino que también se trata de un elemento constante en su obra en general (téngase en cuenta que el espacio de tiempo en el que se componen estas obras es de nueve años).

4. INSTRUMENTOS POPULARES HÚNGAROS

Reproducción de algunas ilustraciones incluidas en la edición del escrito de Bartók "Magyar népi hangszerek" ["Instrumentos populares húngaros"] (1931) en *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* [Colección de escritos de Béla Bartók I]³⁰⁰

300 BARTÓK, Béla.: "Magyar népi hangszerek" ["Instrumentos populares húngaros"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, pp. 358-365.
Ver el *Capítulo II.1.*, p. 109.

[INSTRUMENTOS
POPULARES
HÚNGAROS]



Palóc dudás (Hont megye)

[Gaitero Palóc (Condado de Hont)]



Hosszú furulya (Somogy megye)

[Flauta larga (Condado de Somogy)]

BARTÓK, Béla.: "Magyar népi hangszerek" ["Instrumentos populares húngaros"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, [página sin numerar. Se trata de la primera página de las dos páginas sin numerar que se encuentran entre las pp. 362 y 363].



Rövid furulya

[Flauta corta]



Kanásztülök (Dunántúl)

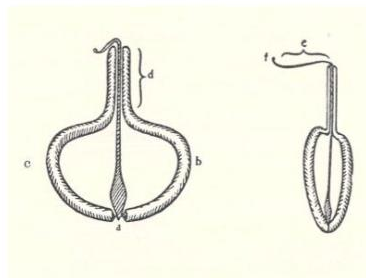
[Kanásztülök (Dunántúl)]
(una especie de trompa natural)



Tekerő (Nagyalföld)

[Tekerő (Nagyalföld)]
(Hurdy-gurdy, zanfona, vihuela de rueda u organistrum)

BARTÓK, Béla.: "Magyar népi hangszerek" ["Instrumentos populares húngaros"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, [página sin numerar. Se trata de la segunda página de las dos páginas sin numerar que se encuentran entre las pp. 362 y 363].



Doromb
[Birimbao]

BARTÓK, Béla.: "Magyar népi hangszerek" ["Instrumentos populares húngaros"], en *Bartók Béla összegyűjtött, op. cit.*, p. 359.

5. *EL ZORONGO*

Reproducción de la partitura completa con los compases numerados³⁰¹

301 INZENG, José.: *Ecos de España: Tomo primero: Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga, Andrés Vidal y Roger*, Barcelona, 1874, pp. 102-105.

EL ZORONGO.

Piano.

PIANO.

mf

f

4

8

12

16

Un na - vi - o dos na - vi - os

20

105

un na - vi - o dos na - vi - os tres

This system contains measures 20 through 24. The vocal line (treble clef) features a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment (grand staff) consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are: "un na - vi - o dos na - vi - os tres".

25

na - vi - os por la mar si hu -

This system contains measures 25 through 28. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns. The lyrics are: "na - vi - os por la mar si hu -".

29

- bie - ra cua - tro na - vi - os si hu -

This system contains measures 29 through 32. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. The lyrics are: "- bie - ra cua - tro na - vi - os si hu -".

33

- bie - ra cua - tro na - vi - os ha

This system contains measures 33 through 36. The vocal line concludes the phrase. The piano accompaniment continues with similar textures. The lyrics are: "- bie - ra cua - tro na - vi - os ha".

37
104

- bri - a mas que con - tar ha -

41

bri a mas que con tar ; Ay zo -

45

- ron - go zo - ron - go zo - ron - go que lo que mi

49

ma - dre me com - pra me pon - go: Me ha com -

53

_ pra do u na ca mi si ta que no me

57

cu bre la bar ri gui ta.

2ª

A la una me embarqué
y á las dos puse la vela
á las tres en Alicante
á las cuatro en Cartagena.

3ª

Bendiga Dios ese cuerpo
tan llenísimo de gracia
que solo con verle, quedo
de estuco como una estauta.

6. *TARDE EN TRANSILVANIA*

Reproducción de la partitura completa con los compases numerados³⁰²

302 BARTÓK, Béla.: *5. Evening in Transylvania [Tarde en Transilvania] (10 easy piano pieces, BB 51, Sz. 39)*, Rozsnyai Károly (ed.), 1909.

5. Evening in Transylvania

Lento, rubato $\text{♩}/80$

mf *espressivo*

10 **Vivo, non rubato** $\text{♩}/144$

p *scherzando*

pp *cresc.*

21 **Tempo I**

mf

30 **Vivo, non rubato**

p *scherzando*

pp

35

mp *dim.* *pp* *rit.*

42 **Tempo I**

f *mf* *f* *mf*

48

mf *p* *p* *ppp* *ppp*

The musical score is written for piano and violin. It begins with a slow tempo of 80 beats per minute, marked 'Lento, rubato'. The piano part features a melodic line with triplets and slurs, while the violin part provides a harmonic accompaniment. At measure 10, the tempo changes to 'Vivo, non rubato' at 144 beats per minute. The piano part becomes more rhythmic with sixteenth-note patterns, and the violin part continues with a melodic line. At measure 21, the tempo returns to 'Tempo I'. The piano part has a more active role with sixteenth-note runs, and the violin part has a melodic line. At measure 30, the tempo changes to 'Vivo, non rubato' again. The piano part has a melodic line with slurs, and the violin part has a harmonic accompaniment. At measure 35, the tempo is 'Tempo I'. The piano part has a melodic line with slurs, and the violin part has a harmonic accompaniment. At measure 42, the tempo returns to 'Tempo I'. The piano part has a melodic line with slurs, and the violin part has a harmonic accompaniment. At measure 48, the tempo is 'Tempo I'. The piano part has a melodic line with slurs, and the violin part has a harmonic accompaniment. The score ends with a final chord in the piano part and a final note in the violin part.

Relación de cuadros explicativos

I.2.1. Estructura de la <i>Fantasía</i>	p. 38
I.2.2. Material temático de la <i>Fantasía</i>	p. 40
I.2.3. Secuenciación del material temático de la <i>Fantasía</i>	p.48
I.2.4. Estructura del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i>	p. 65
I.2.5. Estructura del 2 ^{do} mov. de la <i>Sonata</i>	p. 66
I.2.6. Estructura del 3 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i>	p. 66
I.2.7. Material temático del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i>	p. 76
II.1.1. Esquema rítmico de la bulería y de la C-I y C-II (V-a) de la <i>Fantasía</i>	p. 95
II.1.2. Macroestructura armónica de la <i>Fantasía</i> (modalidades principales)	p. 102
II.1.3. Principales acordes y procesos armónicos utilizados en la <i>Fantasía</i>	p. 107
II.2.1. Anaálisis del T-2, T-3, T-4, T-5 del 1 ^{er} mov. y del T-R del 3 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i> siguiendo los parámetros de la clasificación bartókiana de la canción popular húngara ..	p. 134
II.2.2. Macroestructura armónica del 3 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i>	p. 140
II.2.3. Macroestructura armónica del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i>	p. 142
II.2.4. Macroestructura armónica del 2 ^{do} mov. de la <i>Sonata</i>	p. 143
I. Número de compases de cada parte del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i> , según la posición que ocupe la <i>falsa reexposición</i>	p. 196
II. Número de compases de 2/4 de cada parte del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i> , según la posición de la <i>falsa reexposición</i>	p. 196
III. Número de compases de cada sección del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i> , según la posición de la <i>falsa reexposición</i>	p.197
IV. Número de compases de 2/4 de cada sección del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i> , según la posición de la <i>falsa reexposición</i> , aplicando la ley de la sección áurea	p. 197

V.	Número de compases de 2/4 de cada sección del <i>desarrollo</i> del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i> , concebido con la <i>falsa reexposición</i> , según la proporción real y la proporción áurea	p. 198
VI.	Número de compases de 2/4 de cada sección de la <i>reexposición</i> del 1 ^{er} mov. de la <i>Sonata</i> , concebida con la <i>falsa reexposición</i> , según la proporción real y la proporción áurea	p. 198
VII.	Relación de escritos de Manuel de Falla	p. 199
VIII.	Escritos sobre folklore en general	p. 204
IX.	Escritos sobre música popular de distintas regiones	p. 208
X.	Escritos sobre otros temas	p. 213
XI.	Clasificación de las canciones populares de "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"] según la armonía	p. 232
XII.	Clasificación de las canciones populares de "A magyar népdal" ["La canción popular húngara"] según el compás	p. 233
XIII.	Anotaciones escritas por Falla y breve descripción del contenido del fol. 1 de <i>Superposiciones</i>	p. 300

